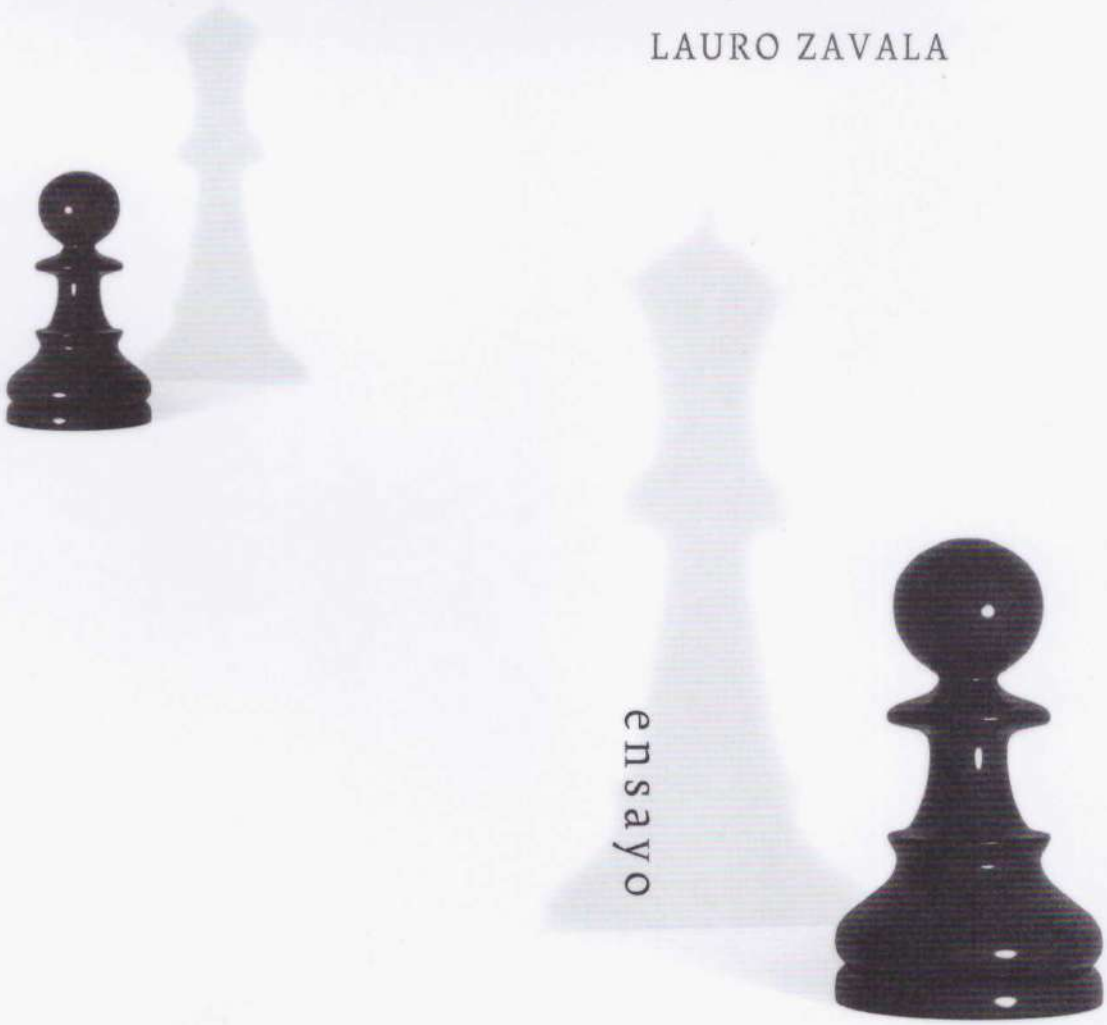
Semiótica preliminar

Ensayos y conjeturas

LAURO ZAVALA



ensayo

Semiótica preliminar

Ensayos y conjeturas

Leer para lograr en grande

COLECCIÓN LETRAS

ensayo

Lauro Zavala

SEMIÓTICA PRELIMINAR

Ensayos y conjeturas

FOEM
FONDO EDITORIAL ESTADO DE MÉXICO

GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Eruviel Ávila Villegas
Gobernador Constitucional

Raymundo E. Martínez Carbajal
Secretario de Educación

Consejo Editorial: José Sergio Manzur Quiroga, Raymundo E. Martínez Carbajal, Erasto Martínez Rojas, Fernando Muñoz Samayoa, Raúl Vargas Herrera

Comité Técnico: Alfonso Sánchez Arteche, Félix Suárez, Marco Aurelio Chávez Maya

Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas
© Primera edición. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México. 2014

DR © Gobierno del Estado de México
Palacio del Poder Ejecutivo
Lerdo poniente núm. 300,
colonia Centro, C.P. 50000,
Toluca de Lerdo, Estado de México

© Lauro Zavala

ISBN: 9786074953558

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
www.edomex.gob.mx/consejoeditorial
Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
CE: 205/01/57/14

Impreso en México

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

Índice

9 Presentación

El universo como diálogo intertextual

13 La verdad como construcción conjetural

25 La ciudad como experiencia laberíntica

31 La cultura como tejido metafórico

43 El universo como diálogo intertextual

Las ciencias sociales como narrativas de la crisis

51 El tiempo como construcción social

63 La experiencia de visita como patrimonio intangible

81 El vestido como etnografía instantánea

89 Las ciencias sociales como narrativas de la crisis

Las humanidades como espacio dialógico

99 La interpretación como hipótesis de trabajo

105 Las humanidades como espacio dialógico

La ficción posmoderna como espacio fronterizo

123 La serie como proyecto literario

147 La minificción como escritura del presente

163 La semiótica como teoría del cuento

175 La ficción posmoderna como espacio fronterizo

El cine como seducción luminosa

189 El suspenso como estrategia narrativa

201 La paradoja como estética cinematográfica

221 La ética como propuesta de análisis

229 El cine como seducción luminosa

Cierre

247 La evolución paradigmática de la semiótica

Fuentes de consulta escenciales

Presentación

En estos ensayos presento propuestas provisionales, hipótesis de trabajo y sistemas conjeturales que se resisten a ser tomados como definitivos. Son resultado de una firme vocación hacia la duda, la relectura y la reescritura. Y, sin embargo, el hecho mismo de estar en proceso de reformulación es lo que les da sentido y permite reconocer su posible relación con la realidad más inmediata.

En todos los casos se trata de exploraciones iniciales sobre terrenos que todavía están en construcción, y que merecen mayor atención por estar preñados de futuro. Estas propuestas de lectura son meros ejercicios de la incertidumbre, instrumentos para salir a jugar.

En esta serie de ensayos ofrezco argumentos y modelos de análisis para nutrir la capacidad cartográfica de los lectores. En otras palabras, este libro es una caja de herramientas para el escéptico.

En todos los ensayos utilizo fuentes con un aire de familia, especialmente la semiótica ternaria de Peirce, la filosofía del lenguaje del último Wittgenstein, el constructivismo epistemológico de Watzlawick, la estética de la recepción de Eco. Pero en todos los casos propongo un paradigma propio, debido a la ausencia de estudios específicos sobre las fronteras de la lectura en la vida cotidiana.

En la primera parte propongo varias caminatas por la verdad (como construcción conjetural), la ciudad (como experiencia laberíntica), la cultura (como tejido metafórico) y el universo

(como diálogo intertextual). El resto de los ensayos son conjeturas igualmente probables, donde propongo observar el tiempo (como construcción social), las humanidades (como espacio dialógico) y las ciencias sociales (como narrativas de la crisis).

La sección final está dedicada al análisis de la experiencia cinematográfica como un sistema de suspenso, seducción y paradojas sustentado en su imprescindible contenido ético.

Estos textos constituyen, en conjunto, una *semiótica preliminar* al trabajo de exploración que cada lector habrá de efectuar durante su proceso de lectura.

Espero que el lector se divierta con estos ensayos, y que tal vez encuentre aquí algo más que un *souvenir* para llevar al próximo viaje de exploración interpretativa.

El universo como diálogo intertextual

La verdad como construcción conjetural[1]

La verdad como un modelo para armar y desarmar

En el contexto de la cultura contemporánea, inmersa en los debates sobre la diversidad de identidades, sobre la democracia cotidiana, sobre la tolerancia ante lo diferente y sobre la necesidad del diálogo con los otros, el empleo de un término como *verdad* es lo suficientemente múltiple como para llevar a pensar en una recuperación de su naturaleza necesariamente polisémica, lo cual a su vez lleva a una reflexión sobre la dimensión autorreferencial de toda construcción discursiva.

En otras palabras, la *verdad* es un concepto polisémico que nos recuerda que todo sentido es contextual, y por esta razón se produce en función de un espacio de referencialidad en el cual tiene validez propia. Esto equivale a afirmar que si bien todo sentido es contextual, los contextos se relacionan unos con otros desde la perspectiva de verdades intertextuales particulares.

En estas notas presentaré algunos modelos que permiten estudiar las estrategias a partir de las cuales el concepto mismo de *verdad* es construido de diversas maneras, de acuerdo con las contingencias discursivas de cada sistema de articulación.

[1] Publicado con el título "La verdad sobre la verdad" en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura,* Toluca, UAEM, 1998, pp. 11-20

A cada uno de estos sistemas de veridicción corresponde un sistema de construcción y desconstrucción de lo que podemos llamar realidad, a los cuales reconocemos, respectivamente, como *verdad epifánica* (narrativa), *verdad argumentativa* (semiótica), *verdad contextual* (retórica) y *verdad hermenéutica* (generativa).

Podría añadirse que a cada uno de estos sistemas de verdad corresponden estrategias específicas de *construcción*, *desconstrucción* y *reconstrucción* de la realidad.

Un sistema modelizante: la teoría de los laberintos

La tesis central de la que parten estas notas es el principio constructivista según el cual *toda verdad es una ficción* (Watzlawick, 1982). Este principio sostiene que toda verdad tiene su campo de validación en un contexto particular en el cual esta misma verdad es construida de una manera particular.

Así pues, la discusión sobre la diversidad de sistemas de verdad (y sobre la diversidad de formas de construcción de lo que conocemos como *lo real*) debe partir de la necesaria distinción entre los conceptos de lo ficcional y lo ficticio. Si lo ficticio es lo que está en oposición a lo verdadero, no puede haber ficción que sea ficticia, ya que toda verdad es una construcción ficcional que implica autorreferencialmente sus propias condiciones de posibilidad.

Lo ficcional y lo ficticio se excluyen necesariamente en la medida en que lo verdadero se opone a lo falso. La ficción tiene un estatuto de verdad que se sustenta en sus propias condiciones de enunciación. El hecho de construir un enunciado específico conlleva, en el acto de su interpretación, la reconstrucción de sus condiciones de verdad. En esa medida, toda ficción es metaficcional, y esta metaficción productiva depende de los contextos de interpretación (Gaspar, 1997).

El sistema modelizante que permite reconocer los sistemas de verdad contenidos en las diversas formas discursivas es el sistema ternario derivado de la teoría de los laberintos propuesto por Umberto Eco (Rosso y Eco, 1991).

La teoría ternaria de los laberintos que aquí utilizaré sostiene que hay tres tipos de sistemas de verdad y, por lo tanto, tres maneras de construir, desconstruir y reconstruir la realidad. Esos tipos de laberintos son el circular, el arbóreo y el rizomático.

a) El *laberinto circular* es el que podríamos llamar laberinto clásico. Contiene únicamente una solución, y por lo tanto únicamente una verdad. Esta verdad, al ser única, es una verdad necesaria. Metafóricamente podríamos representar a este laberinto con la figura de un círculo, pues en esta figura geométrica hay únicamente un centro, y el lugar de este centro es algo necesario para la naturaleza de la figura misma. En otras palabras, la naturaleza necesaria de la verdad única está determinada por su propia configuración circular.

b) El *laberinto arbóreo* rompe con la lógica circular, es decir, con la lógica del camino único y de la única verdad. Este es el laberinto moderno, que da forma a un sistema donde varias verdades son posibles, de manera alternativa o simultánea. La metáfora cartográfica es la de un sistema arbóreo en el cual se parte de una única verdad, pero ésta se ramifica y se multiplica para ofrecer diversas posibilidades de interpretación, cada una de las cuales es, en principio, igualmente válida.

Aquí es importante señalar que entre el sistema clásico y el moderno existe una relación de oposición y exclusión mutuas, por lo que una verdad de naturaleza clásica tiende a ser monológica y consistente consigo misma, mientras que una verdad arbórea tiende a ser múltiple y contradictoria.

c) Por último, el *laberinto rizomático* es una forma extrema de laberinto arbóreo, ya que sigue la lógica de la simultaneidad interna. A este laberinto lo podemos llamar, naturalmente, laberinto posmoderno, y contiene a la vez una y varias verdades simultáneas, como un sistema de desconstrucción recursiva de sus propias condiciones de posibilidad. Este sistema de verdad da lugar a la indeterminación, pero en su interior contiene, simultáneamente, diversas versiones de los laberintos circulares y arbóreos. La indeterminación permite, precisamente, la coexistencia de sistemas de verdad cerrados y sistemas abiertos a la ambigüedad y la contradicción. Se trata de un metasistema constituido a partir de varios sistemas de paradojas que se apoyan en el principio de una incertidumbre que sólo se resuelve (si es esto lo que el lector requiere) en cada acto de interpretación.

A partir del modelo expuesto es posible estudiar (y construir) muchos otros sistemas de veridicción y, por lo tanto, de construcción de la realidad.

La verdad epifánica: en el principio fue la narración

Si toda interpretación puede ser inscrita como parte de alguna narración particular, el principio más elemental de toda narrativa es la revelación de una verdad. A partir de esta observación podemos llamar narración a todo sistema modelizante en el que transcurren varias acciones que tienen como subtexto una lógica epifánica. A su vez, un sistema epifánico es aquel donde la verdad es objeto de una revelación. Es decir, el sistema epifánico es un sistema narrativo en el cual se revela la verdad en el momento de la conclusión.

Este principio (el de la conclusión epifánica) es el sustento de los tipos de narrativa más convencionales, a los que identificamos como *cuento clásico*, precisamente porque su estructura está organizada alrededor de una única verdad necesaria. Aquí encontramos a los mitos, los cuentos de tradición oral, los relatos incorporados a la conversación informal, cualquier relato cinematográfico que respeta las normas genéricas del cine clásico (como el final feliz) y las narraciones literarias igualmente convencionales (por ejemplo, los cuentos con un final sorpresivo).

Un caso paradigmático de esta clase de verdad ficcional lo encontramos en el *cuento policiaco*, pues concluye precisamente con la revelación epifánica de una verdad revelada: la identidad del autor del crimen, es decir, el verdadero culpable.

El segundo tipo de narrativa es el que podemos llamar anticlásico (como es el caso del *cuento moderno*), y es ahí donde se ofrecen o se generan varias posibles interpretaciones y desenlaces, de acuerdo con un sistema de interpretaciones posibles de carácter alternativo pero no simultáneo. Un cuento es moderno por la manera como cuenta su historia, al multiplicar sus probables desenlaces, todos ellos implícitos en el relato, o al permitir varias interpretaciones a lo largo del relato mismo. Un ejemplo paradigmático de esta clase de verdad ficcional, cuyos posibles sentidos pueden ser responsabilidad exclusiva de cada lector, son los que llamamos relatos de "final abierto".

Por otra parte, el *cuento posmoderno*, de manera paradójica, tiene la característica de yuxtaponer en su interior elementos propios del cuento clásico y del cuento moderno, es decir, elementos que en principio son excluyentes entre ellos. El cuento posmoderno es itinerante en varios sentidos: su verdad narrativa es de naturaleza intertextual, lo cual quiere decir que depende de las relaciones que su lector reconoce a lo largo de su lectura. Cada interpretación particular depende de los elementos que ese lector haya leído con anterioridad

(su enciclopedia) y de las asociaciones que establezca con otros contextos de interpretación (sus competencias de lectura).

En todos estos casos, el relato precede al resultado de la interpretación. Las posibilidades de la interpretación textual tienen un límite, definido precisamente por la naturaleza finita del texto que es objeto de la interpretación. Sólo la creación textual es virtualmente interminable. De hecho, como ya lo señaló el mismo Freud, el ejercicio del análisis sólo concluye con la muerte.

La verdad conjetural: todo texto produce sus huellas

El modelo ternario presentado hasta aquí tiene diversos antecedentes. Pero tal vez uno de los más productivos es el de la semiótica de Charles Peirce. De acuerdo con este modelo, hay tres estrategias interpretativas básicas, a las que podemos llamar, respectivamente, deducción, inducción y abducción (Eco y Sebeok, 1989).

a) La naturaleza de la *verdad deductiva* exige partir de una norma establecida de antemano, la cual se aplica a un caso particular para obtener un resultado concreto. Esta forma de razonamiento es, por lo tanto, normativa y canónica, y se apoya en definiciones establecidas con anterioridad al razonamiento mismo.

b) La naturaleza de la *verdad inductiva* requiere del estudio de casos particulares, cuya regularidad puede llevar al establecimiento de una norma a partir de resultados específicos; por lo tanto, esta verdad es de naturaleza experimental y casuística, y se apoya en la posibilidad de probar o falsar razonamientos anteriores.

c) La naturaleza de la *verdad abductiva*, por su parte, requiere del estudio de resultados frente a los cuales es necesario construir reglas específicas que permitan resolver cada nuevo caso. Se trata de una verdad conjetural, apoyada en

la formulación de hipótesis que estarán siempre sometidas al ensayo de prueba y error.

Esta última es la lógica de la investigación científica y de otras formas de la investigación, como la estética, psicoanalítica o policiaca. La experiencia de casos anteriores, convertida en jurisprudencia, es sólo un punto de partida que puede ser desechada o incluso construida en caso de ser necesario. Esta verdad puede ser construida a partir del reconocimiento de tres tipos de elementos: síntomas, indicios y huellas.

Los síntomas establecen relaciones de contigüidad posible entre efecto y causa, mientras los indicios establecen relaciones de contigüidad de naturaleza necesaria. Por último, las improntas o huellas permiten construir inferencias a partir de elementos sinecdóquicos, es decir, parciales en relación con una totalidad lógica.

La diferencia entre estos tres tipos de construcción de la verdad (deductiva, inductiva y abductiva) se puede observar al reconocer la diferencia entre definir, nombrar y escribir cuentos, o entre escuchar, interpretar y componer música.

La verdad contextual: a toda paradoja le llega su metatexto

Durante los últimos 40 años, es decir, a partir de la segunda mitad de la década de 1960, las ciencias sociales y naturales han mostrado lo que se ha llamado un *giro retórico* o *textual*, que consiste en el reconocimiento de que las diferencias específicas entre un método de conocimiento y otro dependen en gran medida de los elementos retóricos de cada estrategia de construcción textual (Brown, 1992).

Los elementos principales de todo método de investigación, en el plano de la construcción textual, el *sistema de metáforas* utilizadas, el *sistema de figuras del lenguaje* en el que se apoya el método, y las *estrategias deícticas* con las cuales se organiza el discurso (es

decir, las estrategias para organizar el discurso situándolo en términos de determinados referentes de tiempo, espacio y persona gramatical desde los cuales y hacia los cuales se dirige el texto).

Este descubrimiento de la filosofía de las ciencias ha llevado al reconocimiento de una distinción fundamental entre dos tipos de verdad: *veritas* (en la tradición latina) y *aletheia* (en la tradición griega). Cada una de estas formas de verdad se inscribe, respectivamente, en la tradición racionalista o en la tradición de lo razonable.

Veritas se refiere al tipo de *verdad dialéctica* que está en la raíz del pensamiento negativo, y cuya finalidad es el discernimiento de lo que no es verdadero. Esta lógica se encuentra en la raíz de la tradición racionalista.

Aletheia, en cambio, que literalmente significa "olvidar el olvido", se refiere al tipo de *verdad dialógica* que está en la raíz del pensamiento posmoderno, y su finalidad es el reconocimiento de cuantas verdades son posibles. Esta lógica se encuentra en la tradición de lo razonable.

Esta última lógica está más próxima a lo que hemos llamado abducción, y por ello mismo, a la intuición, la improvisación y la imaginación, que son todas ellas diversas formas de verdad paradójica.

A partir de esta lógica se han establecido diversas estrategias igualmente paradójicas y autorreferenciales de construcción de la verdad textual. Este es el caso de la etnoescritura, de la escritura metaficcional y de la psicología que se apoya en la prescripción del síntoma.

La *verdad de la paradoja* es una verdad que requiere la construcción de un metatexto que la explique y la recontextualice con el fin de no ser reducida a sus propias aporías. A toda paradoja le corresponde un metatexto que, como ocurre en el yudo, es capaz de mostrar la fuerza de su objeto al poner en evidencia sus propias fisuras y sus condiciones de posibilidad.

La verdad política: teoría del secreto generativo

Toda verdad es susceptible de estar inmersa en relaciones de poder. Esto lleva aparejada la creación de un sistema de secretos, y al haber un secreto es posible reconocer la existencia de un secreto fundamental dentro del sistema al que pertenece. A este último lo podríamos llamar el "secreto generativo" del texto, pues genera todos los demás secretos, sin los cuales se derrumban sus relaciones con las estructuras de poder. Estos son los principios básicos del sistema generativo.

Principios del secreto generativo

1. Principio de sistematicidad: un secreto se apoya en otros secretos.
2. Principio de jerarquía: un secreto es más importante que otros.
3. Principio de oposición: un secreto es una verdad oculta para alguien determinado.
4. Principio de complicidad: un secreto establece una red de compromisos.
5. Principio de identidad: un secreto pone en juego las fronteras de la identidad.

Dimensiones sustantivas del secreto generativo

1. Dimensión axiológica: un secreto tiene implicaciones morales.
2. Dimensión epistemológica: un secreto marca un tipo particular de verdad.

La importancia del secreto es siempre política. Además de establecer un sistema de alianzas y exclusiones, y de generar una lógica endotópica y exotópica, produce un sistema de legitimación, pues la instancia que genera y mantiene el secreto también genera y mantiene las reglas de su revelación (Kermode, 1979).

Este sistema hermenéutico se encuentra ya en la raíz de la verdad ficcional por excelencia, es decir, en la narrativa. Se trata de la *frase hermenéutica* que organiza y sostiene la lógica misma de la *seducción narrativa* (Barthes, 1980), con sus digresiones, pistas falsas y otros mecanismos de frenado de la epifanía, al menos en el relato clásico.

La principal herencia epistemológica del estructuralismo ha sido propiciar el reconocimiento de la distinción entre la autoridad narrativa (qué se cuenta) y la autoridad narratorial (cómo se cuenta) (Chambers, 1984). De esta distinción dependen, precisamente, el conjunto de estrategias del *suspenso narrativo* y su correspondiente verdad epifánica, que se mantiene a lo largo del relato como un secreto frente al lector (analista, espectador, etcétera).

La naturaleza intertextual de la cultura contemporánea sólo podría ser reconocida al adoptar la perspectiva de la estética de la recepción, donde la verdad es siempre contextual, es decir, es siempre un efecto del discurso, un efecto de la enunciación.

Conclusión: la verdad es siempre una ficción productiva

El sistema de pensamiento que incorpora a todos estos modelos para la construcción de la verdad es la posmodernidad. Ello es así porque lo que está en juego, y lo que está en crisis en la posmodernidad, es la noción de *representación* de la realidad (Hutcheon, 1989). Desde la perspectiva de esta crisis, toda representación es realista y por lo tanto toda representación constituye una realidad autónoma, distinta de la realidad "real", que tiene su propia autonomía referencial.

No existe entonces ningún metalenguaje privilegiado para hablar sobre estos problemas de la interpretación por el hecho mismo de que todo sentido forma parte ya de algún metalenguaje, es decir, de algún sistema de interpretación. Por ejemplo, los escritores, por el hecho de trabajar con palabras, tienden a estar inmersos en la realidad cotidiana, mientras los músicos, pintores o escultores crean una "realidad" propia, necesariamente diferente y a la vez consonante con la que percibimos cotidianamente.

A su vez, las ciencias sociales y naturales también comparten este problema (de representación de la realidad), y también han entrado en una crisis que, por lo demás, es muy productiva. Estas disciplinas comparten con la física cuántica la lógica del *principio de incertidumbre*, que en términos sociales se traduce en el *paradigma del observador implicado*, y que consiste en reconocer que todo observador modifica lo que observa por el sólo hecho de observar (desde una perspectiva y no otra), y por su mera presencia (pues esta presencia altera la conducta de quienes observa).

La relación entre sujeto y objeto está en el centro de las definiciones acerca de la realidad. En el paradigma emergente, el concepto de objetividad ha sido desplazado por el de intersubjetividad.

En este contexto, la descripción ya no se limita a ser considerada como una mera representación, sino que puede cumplir también la función de ser una evocación, y la reconstrucción de la experiencia ya no está orientada únicamente a ser parte de una demostración, sino que llega a adoptar también la forma de una revelación.

Así, la distinción racionalista entre ficción y no ficción está siendo desplazada por el empleo del término "ficción" para referirse a toda construcción de sentido a la que llamamos "texto". El reconocimiento de que toda verdad es parcial lleva a desplazar la validación normativa por la validación polémica, la resistencia frente al otro por el aprendizaje con el otro, y el texto único por la existencia de diversos subtextos (Fay, 1996).

En síntesis, nos encontramos en el umbral de una multiplicidad de realidades que son construidas a partir de un desplazamiento de la tradición *racionalista* (que siempre busca tener la razón) por la tradición de lo *razonable* (que se contenta con entender sus contradicciones).

Fuentes consultadas

Barthes, Roland (1980 [1970]), *S/Z*, México, Siglo XXI Editores.

Brown, Richard Harvey (ed.) (1992), *Writing the social text. Poetics and politics in social science discourse*, Nueva York, Aldine de Gruyter.

Chambers, Ross (1984), *Story and situation. Narrative seduction and the power of fiction*, Mineápolis, University of Minnesota Press.

Eco, Umberto y Thomas A. Sebeok (eds.) (1989 [1983]), *El signo de los tres, Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, Lumen.

Fay, Brian (1996), *Philosophy of the social sciences*, Oxford, University Press.

Gaspar, Catalina (1997), *Escritura y metaficción*, Caracas, Ediciones de La Casa de Bello.

Hutcheon, Linda (1989), T*he politics of postmodernism*, London, Routledge.

Kermode, Frank (1979), *The genesis of secrecy. On the interpretation of narrative*, Harvard, University Press.

Rosso, Stefano y Umberto Eco (1991), "A correspondence on postmodernism", en Ingeborg Hoesterey (ed.), *Zeitgeist in Babel. The postmodern controversy*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 242-253.

Watzlawick, Paul (1982 [1976]), *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*, Barcelona, Herder.

La ciudad como experiencia laberíntica[1]

¿Cómo pensar los problemas de esta ciudad, de cualquier ciudad? ¿Cómo tener un marco conceptual en el que haya espacio para la diversidad de voces, perspectivas y experiencias de percepción de la ciudad?

Según diversos epistemólogos de las ciencias sociales, una de las estrategias de escritura más útiles para pensar los problemas sociales es la metáfora. Y una de las metáforas más ricas para referirse al espacio habitable es el laberinto. En lo que sigue voy a proponer la idea del laberinto para estudiar las posibles formas de percepción de la ciudad.

La idea de laberinto puede ser empleada como analogía de un recorrido en busca de sentido y, por lo tanto, como una metáfora de la misma actividad humana.

Cualquier búsqueda, cualquier secuencia, cualquier tránsito por el tiempo y el espacio puede ser concebido como laberíntico en la medida en que presenta obstáculos, genera digresiones y posibilita la iteración involuntaria de quien efectúa el recorrido.

¿Qué otra metáfora es más permanente, qué otra figura más tentadora para adjetivar las búsquedas de lo contingente y también de lo que aspira a permanecer más allá de lo cotidiano?

[1] Publicado con el título "La ciudad como laberinto", en *La Jornada Semanal*, núm. 249, 20 de marzo de 1994, pp. 34-38.

El círculo es la forma cerrada, perfecta, autónoma por excelencia. Es una metáfora de lo absoluto, de la certidumbre y la completitud. ¿Qué otras características describen mejor al poder y sus monólogos, sus simulacros y sus espectáculos de retórica escénica?

El laberinto, en cambio, propicia las digresiones, multiplica las incertidumbres. Es un monumento a la duda en el trayecto, a la súbita potestad de lo inasible. Es la forma por excelencia de la formulación de hipótesis. El laberinto humaniza lo absoluto, lo complejiza, lo vuelve contingente y escurridizo, lo relativiza.

¿Qué otra imagen física puede ser empleada para aludir parabólicamente a nuestros devaneos, a nuestra propia indecisión, a nuestra inconformidad con la realidad y sus limitaciones?

Las ciudades pueden ser laberínticas en el trazo de sus calles, en los encuentros con los vecinos, en la manera de propiciar en sus habitantes una determinada manera de emplear el tiempo. Cuando el trazo mismo es laberíntico nos encontramos ante un espacio similar al de las ciudades medievales, en las que el viandante se perdía para encontrarse fortuitamente con los otros, y así convivir alegremente sin perder el tiempo, pues no existía aún la noción de un horario preciso que es necesario respetar sin importar lo importante que pueden llegar a ser los encuentros azarosos.

Y aunque el ritmo propio de la modernidad urbana está condicionado en gran medida por el trazo de las calles, aún hay quienes viven el espacio urbano como un espacio laberíntico. Los habitantes de las grandes ciudades son capaces de perderse gozosamente para encontrarse con los demás, construyendo su propio ritmo y sometiendo la lógica lineal a sus impulsos de convivencia y espontaneidad, para así afirmar su pertenencia a una tribu determinada.

La conversación es la forma dialógica del laberinto. Y fue precisamente durante una conversación sostenida por Umberto Eco

con el investigador italiano Stefano Rosso acerca de la cultura contemporánea cuando el primero expuso su tipología personal sobre los laberintos como modelos de organización del sentido.

Según esta teoría, existen tres tipos de laberintos: circulares o micénicos, arbóreos o barrocos y paradójicos o rizomáticos. A partir de la definición de cada uno de ellos se podría proponer un marco para la discusión de las estrategias de convivencia personal y colectiva, para pensar las formas de la intimidad y su aprendizaje, y para imaginar las articulaciones entre estas últimas y las distintas formas de la cultura política que caracterizan a cada espacio urbano, con su personalidad histórica y sus ofertas culturales. Se podría, en suma, proponer un sistema de imágenes para pensar las distintas formas de vivir las ciudades, y también para imaginar otras formas, más satisfactorias y plenamente habitables.

En el primero de los tipos de laberintos, *el clásico o circular*, como el que recorrió Teseo según el mito griego, existe una única entrada y una única salida. De hecho, entrar a un laberinto circular significa que se desea vencer algún conflicto específico, y que se desea encontrar la salida que lleva de regreso al punto de partida, a lo familiar. Recorrer este laberinto significa, entonces, ensayar una estrategia para encontrar una verdad única y permanente. En estos laberintos, como ocurre en los cuentos policiacos (la forma clásica del enigma laberíntico), la verdad no es ambigua, y la búsqueda debe concluir en el lugar donde se inició.

Una ciudad micénica, cuya lógica es circular, es una ciudad demasiado regulada por las normas que impone la lógica de la razón y el poder vertical: sólo admite una única verdad, aunque ofrezca la posibilidad de perderse en otras muchas opciones aparentes.

Esta estructura corresponde al mundo clásico, estable y seguro de la antigüedad, en el que sólo es necesario conocer la clave de acceso para llegar al centro de la búsqueda.

Una ciudad micénica es una ciudad trazada como una maquinaria en la que cada movimiento cumple una función específica, como un organismo regulado por la norma.

Una ciudad percibida como un espacio circular es vivida como un lugar diseñado para lograr fines específicos, donde la distribución espacial y temporal de las actividades responde siempre a un proyecto organizativo previo.

A partir de la metáfora inicial ("la ciudad es un laberinto") se puede derivar un sistema de imágenes, según cada una de las formas del laberinto. Así, a partir de la idea de la ciudad como laberinto circular se puede pensar a la ciudad como un espacio que sólo admite una única verdad: La ciudad como laberinto clásico, en el siguiente término:

- La ciudad sólo puede ser recorrida en busca de un lugar y un tiempo específicos

En contraste con esta clase de laberintos y sus características metafóricas, en los *laberintos arbóreos* (es decir, que tienen la forma de un árbol que se ramifica), cada opción física o simbólica, cada calle y cada circunstancia, cada camino y cada relación entre sus habitantes se puede ramificar en posibilidades diferentes, que a su vez se abren a nuevas verdades circunstanciales.

En esta clase de laberinto siempre hay más de una solución posible, y la presencia simultánea de opciones verdaderas genera las paradojas del tiempo y del espacio urbanos.

Una ciudad puede ser percibida como arbórea ahí donde las opciones de convivencia y de encuentros fortuitos pueden ser propiciadas por el mismo trazo de las calles. El espacio arbóreo es el espacio de la multiplicación regulada de opciones permanentes.

A partir de esta propuesta se puede derivar también un sistema de proposiciones paralelas de la ciudad como laberinto barroco, en los siguientes términos:

- La ciudad puede ser recorrida como un texto
- La ciudad puede ser recorrida de muchas maneras
- La ciudad puede recibir múltiples interpretaciones
- La ciudad tiene muchos caminos posibles
- La ciudad es un espacio para perderse y encontrarse con los otros
- La ciudad es un espacio donde hay conexiones subterráneas y parajes imaginarios

Por último, existe un tipo de laberinto que contiene en su interior muchos otros laberintos; es un laberinto de laberintos, cada uno de los cuales puede ser clásico o barroco, y cada camino puede formar parte de más de un laberinto, según la manera de recorrerlo y de percibir el recorrido.

En este tipo de laberinto, llamado *rizomático* porque se puede representar como una red de relaciones interminables y virtuales, al haber más de una entrada hay también más de una solución posible. De hecho, cada entrada puede ser también una salida. Toda verdad es posible en estos laberintos, aunque también toda mentira puede ser convertida en verdad, según el contexto en el que se efectúe el recorrido. En estos laberintos, como ocurre con el sistema neuronal, cualquier punto se puede conectar con cualquier otro, incluso de manera simultánea con otros. Un laberinto rizomático no tiene principio ni fin, no tiene una única verdad ni una única solución. Es el espacio de la virtualidad. Todo es posible, y todo camino puede llevar a cualquier punto al que se desee llegar. Es el espacio de lo imaginario.

El sistema de proposiciones que se deriva de esta cuestión inicial sobre la ciudad como laberinto rizomático podría formularse en los siguientes términos:

- La ciudad es muchas ciudades en una
- La ciudad es un espacio babélico
- La ciudad es un ámbito conjetural
- La ciudad es un proyecto interminable

Al llegar a este punto podríamos preguntarnos: ¿cómo podría la ciudad ser un espacio más habitable y respirable, aún más entrañable para sus habitantes? Tal vez esto ocurre, en principio, al reconocer en el interior de este laberinto la coexistencia de diversas tribus, cada una de ellas con sus propios ritos iniciáticos, sus ceremonias de identidad y sus voces distintivas. Y su fecha de caducidad.

Quizá, después de todo, la ciudad es un laberinto rizomático.

Fuentes consultadas

Attali, Jacques (1998), *The labyrinth in culture and society. Pathways of wisdom*, Berkeley, North Atlantic Books.

Ellin, Nan (1996), *Postmodern urbanism*, Cambridge, Blackwell.

Ortega, Julio (1998), "Voces de acceso a la ciudad posmoderna", en *El principio radical de lo nuevo*, México, FCE, pp. 49-62.

Palou, Pedro Ángel (1997), *La ciudad crítica*, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana.

Quirarte, Vicente (1994), *Enseres para sobrevivir en la ciudad*, México, CNCA.

Rosso, Stefano y Umberto Eco (1991), "A correspondence on postmodernism", en Ingeborg Hoesterey (ed.), *Zeitgeist in Babel. The postmodern controversy*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 242-253.

La cultura como tejido metafórico[1]

En este apartado propongo reconocer una serie de elementos formales que permiten distinguir entre la estética clásica, moderna y posmoderna.

Los elementos que señalo a continuación pertenecen a un terreno común a diversos campos de la producción simbólica, además de la narrativa literaria. Este modelo puede ser utilizado con referencia a la narrativa cinematográfica, el discurso sartoriano, la interacción proxémica o los procesos de recepción cultural. Sin embargo, el interés en este proyecto consiste en utilizar este sistema para el reconocimiento, en la siguiente sección, de los elementos distintivos del cuento clásico, moderno y posmoderno.

El sustento básico para esta argumentación consiste en la oposición entre los paradigmas de lo clásico y lo moderno. Desde esta perspectiva, la tradición clásica puede ser definida como estable, y depende de la intencionalidad del autor. La tradición moderna, en cambio, se sustenta en el concepto de ruptura y está ligado a la recreación permanente en el uso de los códigos. Lo clásico es propiamente tradicional, mientras lo moderno, como ha señalado Octavio Paz, establece una *tradición de ruptura*.[2]

---

1 Publicado con el título "Los paradigmas de la ficción contemporánea", en *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004, pp. 15-26.

2 Al estudiar la poesía moderna, Octavio Paz señala: "A pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella [...], desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio" (1974: 16).

La vida posmoderna es una forma de mirar los textos

La cultura posmoderna consiste en una yuxtaposición de elementos que originalmente pertenecen a ambas tradiciones (clásica y moderna), y la existencia de este paradigma ha sido reconocida cuando surge a la discusión la dimensión política de quien interpreta los textos culturales, ya sea un lector, un espectador, un visitante, un escucha o un consumidor de signos de cualquier clase. La discusión sobre las políticas de la interpretación se encuentra en la médula de las discusiones sobre estética posmoderna.[3]

Aunque la cultura posmoderna consiste básicamente en una manera de interpretar los textos de las tradiciones clásica y moderna, por razones estratégicas (con fines expositivos), en algunos casos es conveniente tomar la consecuencia por la causa, es decir, considerar la existencia de algo que podemos llamar objetos (textos, narraciones) de carácter posmoderno. Sin embargo, en todos los casos es necesario recordar que, en términos estrictos, no hay textos posmodernos, sino tan sólo interpretaciones posmodernas de los textos.[4]

La dimensión posmoderna de un texto o de una interpretación intertextual posmoderna consiste, precisamente, en la superposición de elementos clásicos y anticlásicos. Así, por ejemplo, es posible resemantizar un texto clásico al asociarlo con otros textos modernos (o resemantizar un texto moderno al asociarlo con un texto clásico), produciendo así una yuxtaposición que llamamos "posmoderna" a partir de esta mirada asociativa. Es en este sentido

3 En su trabajo sobre las políticas de la representación artística, Linda Hutcheon señala: "fiction and photography [are] the two art forms whose histories are firmly rooted in realist representation but which, since their reinterpretation in modern formalist terms, are now in a position to confront both their documentary and formalist impulses" (1989: 7).

4 Niall Lucy (1997: 128) advierte: "Criticism's task is not to arrive at the 'correct' reading of a literay text, but to account for the critical differences between different readings of individual texts which can be said to occur within those texts themselves".

que se puede afirmar que la lectura posmoderna de un texto cultural es responsabilidad de las asociaciones intertextuales que el lector proyecta sobre ese texto.

Ésta es una de las razones por las que ha sido necesario hablar de narraciones (o muestras de arquitectura, música o cualquier otra clase de texto) paradigmáticamente posmodernas. Esta necesidad es parte de la herencia moderna, es decir, la necesidad de creer en los textos o en los autores, en lugar de confiar en nuestros propios procesos de interpretación y asociación, a partir de nuestra experiencia de lectura y de nuestra memoria semiótica.[5]

De acuerdo con lo anterior, en lugar de textos posmodernos deberíamos hablar sobre las formas posmodernas de mirar los textos. Sin embargo, la producción de una mirada posmoderna no elimina el hecho de que también hay rasgos posmodernos en algunos textos, es decir, un alto grado de simultaneidades paradójicas en objetos específicos, lo cual provoca, de manera más inmediata que en otros textos, que estos últimos sean leídos como posmodernos. Éste es el caso, por ejemplo, de los textos híbridos, metaficcionales o polifónicos. Pero pensar que todo texto metaficcional, híbrido o polifónico es posmoderno sería confundir el efecto con la causa, el producto con el proceso. Es aquí donde se requiere una tipología de rasgos propios de una estética clásica, moderna y posmoderna.

A continuación señalaré algunos de los rasgos que una mirada posmoderna proyecta sobre los objetos que reconoce como tales, con el fin de precisar lo que se entiende por una mirada posmoderna. Esto es útil para seguir un orden estrictamente racional y lógico durante la exposición, y también por razones didácticas. Entonces voy a proponer un mapa conceptual que permitirá

5 Más aún, Gregory Ulmer sostiene que "la teoría no es sólo la más interesante de las formas literarias contemporáneas, sino que es la manera mejor adaptada para salir del callejón sin salida al que llegaron los movimientos modernistas en las artes" (1985: 161, nota 8,). En ese sentido, nuestra forma de leer todavía requiere encontrar ciertos rasgos en los textos, en lugar de confiar en la diversidad de aproximaciones que son realizadas por cada lector (Ulmer, 1985).

identificar algunos rasgos distintivos de diversos textos culturales, en su calidad de artefactos semióticos. Se trata de características que permiten reconocer aquello que Omar Calabrese (1989) ha llamado, en otro contexto, la estética neobarroca y que incluye gran parte de la actual lógica urbana, la estética audiovisual y la narrativa hispanoamericana contemporánea.

Los textos posmodernos son producidos por los intertextos

Es necesario reconocer en todo texto cultural la naturaleza de algunos elementos que permiten distinguir la especificidad de lo que podría ser llamado textualidad clásica, moderna y posmoderna. A continuación señalo seis dimensiones comunes a estos paradigmas estéticos, como otras tantas alegorías de la interpretación: contextos, laberintos, representación, estructura, cronotopo y suspenso. Es conveniente señalar que los primeros tres son comunes a todas las manifestaciones estéticas, mientras que los últimos tres son propios de las manifestaciones narrativas. En el siguiente apartado de este trabajo me apoyaré en este modelo con el fin de precisar los elementos distintivos del cuento clásico, moderno y posmoderno.

En lo que sigue comentaré las características generales de la textualidad clásica, moderna y posmoderna en relación con los seis elementos mencionados.

Contextos

Con este término me refiero a lo relativo a las condiciones alternativas de reproducción, juego o incluso disolución de códigos específicos, y al papel de los elementos textuales, contextuales e intertextuales en los procesos de interpretación.

La ficción clásica se basa en la reproducción de códigos establecidos de antemano, a los que podríamos denominar con la letra

"A". La ficción moderna se basa en la suspensión o negación de estos códigos, en una operación a la que podríamos llamar "–A" (No A). Los textos posmodernos son a la vez clásicos y modernos, en lo que podríamos llamar una sumatoria de elementos A y de elementos –A, es decir, ($\sum$ A, $\sum$ –A), donde el signo $\sum$ representa una conjunción (sumatoria) de elementos.

Laberintos

Aquí se trata de reconocer la presencia o ausencia de elementos específicos estudiados por la teoría semiótica de los laberintos, en la medida en que éstos pertenecen al emergente terreno de la cartosemiótica.[6]

La estética clásica es circular, está organizada alrededor del concepto de verdad. Por lo tanto, tiene un centro y sólo admite una única interpretación. Su paradigma es la clásica historia policiaca. La estética moderna es manierista o arbórea, y tiene la forma (alegórica) de un árbol, en el sentido de que admite, como ramificaciones del texto, más de una verdad y más de un centro epistémico; por lo tanto, es polisémica por naturaleza, con muchas ramificaciones derivadas de un esquema básico. La estética posmoderna, por su parte, es rizomática, lo cual significa que en su interior admite a la vez una lógica circular y permite la coexistencia de más de una lógica arbórea; por lo tanto, en la estética posmoderna puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.

6 La teoría cartosemiótica de los laberintos ha sido desarrollada, en el terreno de la reflexión literaria, por Umberto Eco. Por ejemplo, en la sección "Los laberintos" contenida en el ensayo "El Antiporfirio", incluido en el volumen *De los espejos y otros ensayos*, sostiene: "Hay tres tipos de laberinto. El laberinto clásico, el de Knosos, es unidireccional [...] El hilo de Ariadna no es sino el laberinto mismo [...] en dicho laberinto debe haber un Minotauro para que el asunto tenga interés [...] El segundo tipo es el laberinto manierista [donde] todos los recursos conducen a un punto, salvo uno, que conduce a la salida [...] El laberinto del tercer tipo es una *red*, en la que todo punto puede conectarse con cualquier otro [...] Del rizoma se dan siempre y sólo descripciones locales" (Eco, 1988: 383-385).

Representación

La relación con los códigos del realismo, el antirrealismo y la representación en general.

La estética clásica es mayoritariamente metonímica, es decir, presupone que es posible representar la realidad a través del empleo de convenciones genéricas (genológicas, architextuales). La estética moderna es más bien metafórica, y tiende a poner en evidencia los códigos que usamos para representar la realidad. No es un cuestionamiento directo de nuestra posibilidad de representar, pero sí cuestiona la convencionalidad de códigos específicos, en la medida en que éstos pertenecen a contextos que preexisten al lector y que son necesariamente diferentes al contexto de este último. La estética posmoderna incluye ambos objetivos —a la vez y/o— y, por lo tanto, interrumpe la suspensión de incredulidad, y con ella suspende también la credibilidad de cualquier código particular cuya finalidad es representar la realidad de una manera específica. La estética posmoderna lleva implícito un compromiso político acerca de los límites convencionales de la representación, por eso tiene un sentido profundamente irónico.[7] Lo que está en juego en la estética posmoderna es la posibilidad de que el producto estético se presente como una realidad autónoma frente a la realidad y frente a los intentos de representación o cuestionamiento de la representación. Se pasa así de la oposición entre realismo y antirrealismo (como estrategias de representación de la realidad)[8] a la creación de realidades autorreferenciales, y de la oposición entre

7 Éste es el núcleo del giro lingüístico en filosofía, ciencias sociales y, por supuesto, teoría literaria. Al respecto, Richard Rorty señala: "el mundo no nos proporciona un criterio para elegir entre metáforas alternativas; lo único que podemos hacer es comparar o elegir metáforas entre sí, y no con algo situado más allá del lenguaje y llamado 'hecho'" (1991: 40).

8 Roland Barthes sostiene que el "efecto de lo real" es "el sustrato de la verosimilitud de todas las obras corrientes de la modernidad" (1972: 155).

representación y antirrepresentación a la presentación de textos con su propia lógica de sentido.[9]

Estructura y desconstrucción

El peso de la lógica sintagmática, paradigmática e itinerante en la organización del discurso.

Gran parte de los procesos culturales están estructurados en secuencias narrativas explícitas o implícitas. La narrativa clásica es un proceso sintagmático en más de un sentido, pues su *historia* (como orden cronológico de acciones unidas por una lógica causal) y su *discurso* (la presentación textual que recibe el lector) coinciden de manera plena, es decir, en la organización y la exposición de los elementos del relato.[10] Esto significa que toda historia empieza por el principio y a partir de ahí avanza hasta llegar al final, como bien lo indicó Alicia a la reina (Carroll, 1998). En la narrativa moderna, la historia es presentada en el discurso textual de maneras diversas, cada una de las cuales altera el orden sintagmático, de acuerdo con las necesidades específicas de cada texto. La ficción posmoderna es ambas cosas a la vez (secuencial y metafórica) y, por lo tanto, ninguna de ellas de manera exclusiva, produciendo lo que podría ser llamado un tipo de ficción itinerante, una ficción fronteriza. Su sentido es itinerante de un contexto a otro de interpretación, y su significación depende del contexto producido por cada lector.

---

9 Este mecanismo se puede observar en la misma metaficción, como será mostrado en el caso de "Las babas del diablo" de Julio Cortázar. La historia del arte moderno como una transformación de la antirrepresentación (antifigurativa) a la presentación (de carácter figural) ha sido desarrollada por Filiberto Menna en *La opción analítica en el arte moderno*.

10 La distinción literaria entre *histoire* y *discourse* puede rastrearse en Émile Benveniste, y sus consecuencias han sido estudiadas, entre otros, por Gérard Genette en *Figures III*, a propósito de Proust. Una porción del trabajo de Genette ha sido traducido al inglés como *Narrative discourse. An essay on method*.

Tiempo y espacio

La construcción discursiva del tiempo y el espacio en relación con los niveles diegéticos de significación.

La narrativa clásica es secuencial, y tanto la lógica de la narración como la construcción del espacio son organizados de acuerdo con el punto de vista de un observador particular y confiable, una especie de testigo con conocimiento de causa. La narrativa moderna está organizada alrededor de lo que Joseph Frank (1963) llamó una "espacialización del tiempo", es decir, una forma subjuntiva de reconstruir cualquier experiencia humana.[11] Esta forma de organizar el tiempo introduce el concepto de simultaneidad en las estrategias narrativas. La narrativa posmoderna es resultado de lo que podríamos llamar una "textualización del espacio", es decir, la existencia simultánea de diversas formas para la constitución de un universo imaginario que sólo puede ser creado en el contexto de la ficción misma. No se trata sólo de contar con una narración que parece como si fuera la realidad (gracias al realismo y sus convenciones) ni contar con una narración en la que se hacen afirmaciones metalingüísticas (como un rasgo característico de la narrativa moderna) (Thiher, 1984), sino que a través de la lógica posmoderna es posible contar a la vez con estrategias que son en principio excluyentes entre sí.

Suspenso

La función y la naturaleza de las epifanías y las estrategias de suspenso en la organización estructural de la narrativa.

[11] El trabajo "Spatial form in modern literature" fue publicado por Joseph Frank en 1945, posteriormente reproducido en el volumen, *The widening gyre: Crisis and mastery in modern literature*, editado en 1963. En 1981 se publicó un volumen colectivo de estudios dedicados a ponderar la trascendencia de ese artículo seminal, coordinado por Jeffrey R. Smitten y Ann Daghistany, titulado *Spatial form in narrative*, editado por Cornell University Press y prologado por el mismo Joseph Frank.

La narrativa clásica, especialmente en el caso del cuento literario, se apoya en la lógica de la epifanía. En otros términos, se trata de una organización textual orientada hacia la revelación final de una verdad social, personal o epistémica. La narrativa moderna, como es el caso de Chéjov o Godard, en cambio, está estructurada por la noción de epifanías sucesivas, neutralizadas o sucesivas. La narrativa posmoderna incluye, de manera paradójica, ambos tipos de estrategias, y lo logra gracias a lo que podríamos llamar una lógica de epifanías textuales o intertextuales. Aquí las epifanías (o su ausencia) se convierten en epifanías narratoriales, en la medida en que su presencia es responsabilidad del lector o espectador, y su reconocimiento depende de las competencias, la enciclopedia de lectura y el contexto histórico de interpretación de cada lector en cada proceso de lectura.

Toda verdad es una ficción

Las distinciones entre estética clásica, moderna y posmoderna son pertinentes para cualquier campo de los estudios culturales, como la etnoliteratura, la cultura popular y la teoría de la vida cotidiana. En todas ellas es posible reconocer una dimensión narrativa, lo cual señala los alcances del modelo paradigmático expuesto; si bien estas ramificaciones de la narratología contemporánea, más allá del ámbito de la narrativa literaria, no son el objeto de esta investigación.

En este contexto general, en las fronteras entre los procesos sociales de significación y los procesos específicos de significación en la narrativa (literaria o extraliteraria) es conveniente extender el empleo del término *ficción*, de acuerdo con una perspectiva constructivista, para hacer referencia a *cualquier construcción de significación*. Desde esta perspectiva, toda verdad es una ficción,

en la medida en que es una construcción de sentido que resulta pertinente en un contexto de interpretación determinado.[12]

A partir de esta definición resulta evidente que hoy en día es un privilegio del lector o espectador reconocer o proyectar la presencia de los elementos señalados en este modelo sobre cada producto cultural. Esto significa que la interpretación de un texto como perteneciente a un contexto clásico, moderno o posmoderno es algo que depende casi exclusivamente de los *lentes* utilizados por el lector para leer el texto de una manera específica.

Por lo tanto, la última frontera de la investigación al estudiar los procesos contemporáneos de la lectura literaria está enmarcada en la discusión sobre las posibilidades y límites de la interpretación y la sobreinterpretación de textos culturales (Eco, 1995).[13]

Como parte del proceso de comprobación de estas hipótesis será interesante traer a esta discusión algunos ejemplos pertenecientes tanto a la tradición del canon occidental como a los contextos culturalmente marginales, así como la crítica que han recibido en años recientes.

El cuadro siguiente resume las propuestas anteriores:

Estrategias estéticas		
Clásicas	Modernas	Posmodernas
A	—A (No A)	∑ (∑ A, ∑—A)

[12] Esta tesis tiene su origen en la epistemología constructivista, a su vez derivada de las propuestas de Gregory Bateson, con importantes consecuencias para la teoría literaria. Ver, por ejemplo, Rolf Breuer: "La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett", 1988.

[13] Umberto Eco señala: "Si ya no existe linealidad temporal ordenada en cadenas causales, el efecto puede actuar sobre sus propias causas" (1995: 36), lo cual describe con precisión, por ejemplo, la naturaleza de los predecesores literarios creados por Borges.

Circular	Arbóreo	Rizomático
Metonímico	Metafórico	Itinerante
Realismo	Antirrealismo	Realidades
Representación	Antirrepresentación	Presentación
Secuencial	Espacialización del tiempo	Textualización del espacio
Epifanía	Epifanías sucesivas o implícitas	Epifanías intertextuales

Fuentes consultadas

Barthes, Roland (1972), "El efecto de lo real", en V.A., *Polémica sobre el realismo,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Breuer, Rolf (1988 [1981]), "La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett", en Paul Watzlawick *et al., La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?,* Barcelona, Gedisa, pp. 121-138.

Calabrese, Omar (1989 [1987]), *La era neobarroca,* Madrid, Cátedra.

Carroll, Lewis (1998 [1960]), *Through the looking glass*, en *The annotated Alice,* intr. y notas de Martin Gardner, New York, Random House.

Eco, Umberto (1988), "El Antiporfirio", en *De los espejos y otros ensayos,* Barcelona, Lumen, pp. 358-386.

_____ (1995 [1992]), *Interpretación y sobreinterpretación*, Gran Bretaña, Cambridge University Press.

Frank, Joseph (1963), "Spatial form in modern literature", en *The widening gyre: Crisis and mastery in modern literature,* Nuevo Brunswick, Rutgers University Press, 1963, pp. 3-62.

Genette, Gérard (1980 [1973]), *Narrative discourse. An essay on method*, Ithaca, Cornell University Press.

Hutcheon, Linda (1989), *The politics of postmodernism*, London, Routledge.

Lucy, Niall (1997), *Postmodern literary theory. An inroduction*, Oxford, Blackwell.

Menna, Filiberto (1977), *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili.

Paz, Octavio (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

Rorty, Richard (1991 [1988]), "La contingencia del lenguaje", en *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, pp. 23-42.

Thiher, Allen (1984), *Words in reflection. Modern language theory and post-modern fiction*, Chicago, The University of Chicago Press.

Ulmer, Gregory (1985), "El objeto de la poscrítica", en Hal Foster (comp.), *La posmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, pp. 125-163.

El universo como diálogo intertextual[1]

La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad.

En otras palabras, todo texto —todo acto cultural y, por lo tanto, todo acto humano— puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece. El estudio de la intertextualidad tiene entonces, necesariamente, un carácter interdisciplinario.

A continuación presento una guía para el estudio de la intertextualidad. Esta guía puede ser utilizada como punto de partida para el análisis de cualquier producto cultural.

Desde una perspectiva lingüística, restringida, la intertextualidad es sólo una de las dimensiones posibles del enunciado, y desde la cual se reduce sólo a recursos como la citación, la mención y la alusión. Pero desde una perspectiva más amplia, todo puede ser considerado como intertextual, y como producto de la interpretación del lector. Tal vez debido a la complejidad de los procesos intertextuales,

[1] Publicado con el título "Elementos de análisis intertextual", en *Manual de análisis narrativo*, México, Trillas, 2007, pp. 27-36.

su análisis es a la vez el más serio y lúdico de los análisis de la comunicación. De hecho, el estudio de la intertextualidad ofrece una perspectiva inclusiva para el estudio de la comunicación, es decir, permite incorporar en su interior a cualquier otra perspectiva particular, proveniente de cualquier modelo para el estudio de la comunicación.

El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos *intertexto*, el cual es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado.

La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas) que observa el texto o que lo utiliza para algún fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre; o más exactamente, es resultado de la mirada que la construye.

La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la del observador.

Esto último es muy importante, pues significa que el concepto mismo de intertextualidad presupone una teoría de la comunicación en la que el receptor (lector, espectador, observador, visitante, usuario, consumidor) es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo.

En este contexto, el receptor no es ya un agente pasivo cuyas habilidades y conocimientos (competencias y enciclopedia) como decodificador de mensajes pueden ser reducidas a un conjunto de diversos procesos de distinción social. El receptor (o receptora, pues la condición genérica produce también sus propias diferencias específicas) es un elemento productivo, activo y generador de

interpretaciones. La intertextualidad existe según el color del cristal intertextual con el que se mira.

Los horizontes de experiencias y expectativas del receptor son también parte de los elementos que determinan la construcción intertextual de sentido, así como los compromisos ético, estético y social que serán puestos en evidencia durante la interpretación. Desde la perspectiva de la intertextualidad, el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto.

La naturaleza de todo texto es la de ser una especie de pretexto para el inicio de las asociaciones intertextuales de cada lector virtual. Evidentemente, los procesos de interpretación, apropiación de sentido y producción de asociaciones significativas que dan lugar a la existencia de la intertextualidad sólo pueden ocurrir en el ámbito de la cultura contemporánea. Es decir, la intertextualidad es un proceso característico de la cultura moderna, como en el caso específico de la parodia, la metaficción o el pastiche. Sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida, a la que llamamos, por razón natural, de lo clásico. Pero hoy en día la complejidad cultural es aún mayor que en otros momentos de la historia. La tradición que hemos heredado es de la ruptura, no sólo ante lo clásico, sino ante la ruptura anterior. Esta es la tradición de lo nuevo, de la modernidad.

Y ante la coexistencia, en la mente de todo receptor de signos, de elementos propios de ambas tradiciones contradictorias entre sí —la tradición clásica y la tradición moderna—, nos encontramos sumergidos en lo que llamamos, a falta de un mejor nombre para hablar de lo paradójico, el espacio cultural de la posmodernidad.

Así que la intertextualidad —y la responsabilidad última del receptor como generador de significación— es un fenómeno

claramente posmoderno. Todos somos, lo sepamos o no, ciudadanos por derecho propio de este espacio de la combinatoria ilimitada. La misma semiosis ilimitada (como la llamó en su momento el creador de la semiótica contemporánea, Charles S. Peirce) parece haber adoptado en nuestros días la forma de una intertextualidad ilimitada. Todo texto remite a otro texto o a las reglas genéricas (architextuales) que lo hicieron posible.

Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual. Todo texto, a su vez, es parte de un conjunto de reglas de enunciación a las que podemos llamar discurso, y el estudio de la intertextualidad es también el estudio de la relación entre contextos de significación.

Así, todo estudio intertextual es un estudio de interdiscursividad y —especialmente en el ámbito de la vida cotidiana— todo proceso intertextual es también un proceso de inter(con)textualidad. Es decir, estudiar las relaciones entre textos e intertextos (subtextuales, paratextuales y muchos otros, observables en la guía que acompaña a estas notas) es también estudiar las relaciones entre diferentes contextos de significación.

El mapa que presento a continuación es sólo una herramienta inicial para cartografiar esa *terra incognita*, ese terreno desconocido al que llamamos, por comodidad, vida cotidiana. Tal vez lo más sorprendente del estudio de la intertextualidad sea el hecho de que los análisis intertextuales, como gran parte de los procesos de lo que llamamos cultura posmoderna, puede llegar a ser más gratificante en la medida en que se vuelven más sofisticados.

Esta es sólo otra de las paradojas de la posmodernidad a la que pertenecemos a pesar de nosotros mismos, pues todos somos, a fin de cuentas y sin necesariamente conocer los términos técnicos para reconocer su filiación analítica, practicantes involuntarios de la intertextualidad en nuestra vida cotidiana.

Algunas precisiones acerca de esta guía[2] podrían ser útiles para quien decida explorar por primera vez este terreno acompañado por estos elementos para el análisis.

Esta guía ha sido creada después de haber diseñado varias guías similares para el estudio de diversos tipos de discurso (narrativa literaria, narrativa cinematográfica, experiencias etnográficas, visita a espacios museográficos, diseño gráfico, ilustración y fotografía). El análisis de la especificidad de cada discursividad, es decir, el análisis textual —y la utilización de una guía similar a las mencionadas— forma parte y debe ser integrado al análisis intertextual.

En otras palabras, el análisis textual —ya sea en forma de análisis de contenido o análisis lingüístico, retórico o estilístico, entre muchas otras— es sólo una parte del análisis de los contextos a los que pertenece todo texto, es decir, el análisis intertextual. Por otra parte, considero a la reflexividad (a la que he llamado simplemente metaficción) como la forma más compleja de intertextualidad.

La guía de análisis que presento a continuación está acompañada por una bibliografía sobre estudios de intertextualidad y por un glosario básico de elementos para el análisis intertextual.

Por último, y debido a la naturaleza misma de la intertextualidad, no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones inter(con)textuales.

Y es precisamente esta diversidad lo que puede ser considerado como denominador común de todos los ejercicios de análisis intertextual. A fin de cuentas, esta guía ha sido el resultado de lo que Roland Barthes podría haber llamado *el placer del intertexto*. Espero que el lector de estos materiales establezca sus propias asociaciones intertextuales a partir de esta propuesta. Ese es el espíritu de todo estudio intertextual.

[2] Cuando el autor se refiere a "esta guía", alude al *Manual de análisis narrativo*. Véase nota anterior.

Las ciencias sociales como narrativas de la crisis

El tiempo como construcción social[1]

El concepto del tiempo siempre está de moda; siempre parece ser un buen momento para hablar sobre él. La vida gira alrededor del tiempo. Todos nos preguntamos cómo podemos aprovechar nuestro tiempo de la mejor manera posible, cómo no desperdiciarlo, o cuándo es el momento adecuado para hacer o dejar de hacer algo. En el centro de la estética de la vida cotidiana contemporánea ya no se encuentra el mero transcurso del tiempo, sino el ritmo que le damos a su uso.

Cada signo está ligado, de una u otra forma, al tiempo, y hay tantas concepciones de él como sistemas de signos. La percepción de él está ligada a un contexto determinado. En las líneas que siguen propongo un mapa cognitivo de las estrategias de construcción del tiempo, a través de diversas disciplinas y de diversas experiencias culturales. Este mapa es resultado de una aproximación constructivista a la cronémica (disciplina que estudia la semiótica del tiempo). El tiempo y sus múltiples manifestaciones son considerados aquí como un producto de la percepción.

El tiempo es la expresión quintaesencial de la secuencialidad. Es el elemento básico en la estructura de toda narrativa, sea

[1] Publicado con el título "Hacia una tipología de los tiempos. Mapa cognitivo de las estrategias de construcción del tiempo", en *Ludus Vitalis. Revista de Filosofía de las Ciencias de la Vida / Journal of Philosophy of Life Sciences / Revue de Philosophie des Sciences de la Vie*, vol. VII, núm. 12, Barcelona, Universitat de les Illes Balears, 1999, pp. 171-180.

científica, filosófica, artística o perteneciente a aquellas construcciones conceptuales que tienen como finalidad dar sentido a nuestra vida cotidiana.

Breve justificación metodológica

La intención al proponer esta tipología consiste en invitar al lector a recordar (en el sentido griego del término, es decir, a borrar el olvido que existe al respecto) que el tiempo es una dimensión esencial de toda experiencia, y que ha sido construido de muy diversas maneras, en distintos contextos y para necesidades diversas.

En otras palabras, esta tipología tiene una intención transdisciplinaria. Por ello no pretende ser exhaustiva, sino ofrecer una estrategia para la posible integración de cada tipo de tiempo como parte de un sistema integral. Esto significa adoptar una perspectiva holística, lo más amplia posible, partiendo de la idea de que la realidad es indivisible, y teniendo como objetivo posible el proyecto de un *tiempo total* o, más exactamente, de una cronémica de carácter igualmente integral.

Todo modelo se apoya en un sistema de metáforas, como lo demuestra el estudio retórico del discurso científico. En el discurso de este modelo para pensar las estrategias de construcción del tiempo, el sistema metafórico que he adoptado se apoya en el *espacio*, que es la dimensión que complementa al tiempo en cualquier sistema conceptual. Por eso podríamos pensar en términos de *tiempos circulares, lineales, arbóreos y rizomáticos*; a su vez, a cada una de estas metáforas espaciales le corresponde una metáfora de *permanencia, avance o retroceso, desplazamientos simultáneos o simultaneidad reversible*.

El tiempo en el que se producen textos acerca del tiempo puede ser considerado como un tiempo dedicado al tiempo: uno de los muchos tipos de tiempo metacrónico; un tiempo que

contribuye a precisar esta tipología, siempre provisional y en movimiento.

¿Por qué una tipología de los tiempos?

Las condiciones de posibilidad que propician la formulación de una propuesta tipológica como la que se presenta aquí son, sin duda, las que han determinado la multiplicación contemporánea en las formas de experimentar, utilizar, percibir y pensar el tiempo. A estas condiciones históricas se podrían añadir razones epistémicas: la necesidad de formular modelos de construcción del sentido de carácter transdisciplinario; la posibilidad de pensar estos modelos más allá de una finalidad inmediata, y la existencia de horizontes de experiencia y horizontes de expectativas que propician el establecimiento de relaciones dialógicas entre muy distintas formas de vivir y observar el tiempo.

En un plano más contingente, tal vez habría que señalar la posibilidad de articular escalas diversas, en particular aquellas que rebasan la experiencia humana (en los planos micro y macro) con las que están ligadas a la vida cotidiana. Y también se podría señalar que una tipología semejante es una respuesta a la posibilidad de jugar con un concepto que atraviesa todos los campos del saber y del creer, en todos los tiempos históricos y personales.

¿Existe otra categoría que pueda pasar del estado de concepto al de noción sin por ello perder su ubicuidad? Tal vez sólo el espacio tenga esta virtud, aunque en el contexto de la narrativa moderna es precisamente el tiempo el que se espacializa (adquiriendo la simultaneidad propia del flujo de la conciencia) y no el espacio el que se temporaliza. El tiempo es más flexible y, por lo tanto, más irrenunciable. El tiempo, dice Borges, "es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es

un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre, es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego" (1974: 771).

Instrucciones de uso

Cada una de las seis concepciones del tiempo que se ofrecen en esta tipología es más compleja que la anterior. A su vez, cada una de las 20 formas de construir el tiempo tienen variantes no consideradas en este trabajo. En todos los casos, el tiempo es resultado de un contexto específico de sentido. El tiempo es un elemento universal de la realidad y la imaginación, pero su construcción está ligada a contextos específicos de interpretación.

Aunque esta tipología está presentada de manera jerarquizada y secuencial (hipotáctica), en realidad tiene una naturaleza reversible y contextual (paratáctica), a la manera de un hipertexto virtual. Esto significa que cada una de las estrategias de construcción del tiempo que aquí he registrado puede ser extrapolada para la interpretación del tiempo en algún otro contexto dentro de la misma taxonomía. Por ejemplo, el tiempo astronómico o el tiempo psicológico pueden ser estudiados desde una perspectiva fractal, y a su vez la concepción fractal del tiempo puede ser entendida al estudiar los tiempos astronómicos o los tiempos psicológicos. En el mismo sentido, una concepción posmoderna del tiempo (Prigogine, 1997) puede ser observada con mayor precisión al ser contrastada con una perspectiva moderna (Hawkins, 1992) y viceversa.

Cada estrategia constituye una perspectiva particular que puede ser adoptada para observar desde allí algún objeto de la cronémica desde cuya perspectiva se observa algún fenómeno con mayor nitidez. En otras palabras, este mapa es también un catalejo que permite la combinación de lentes para observar de lejos o de cerca los objetos que permite reconocer a la vez que los genera con sus propias estrategias de nominación.

Hacia una tipología de los tiempos

Mapa cognitivo de las estrategias de construcción del tiempo

a) Tiempo circular
- Mítico (sin principio ni final, tiempo del ser, no del devenir, sin causas ni efectos): conciencia atemporal, tiempo ritual, sagrado.

b) Tiempos lineales (flechas del tiempo)
- Astronómico (origen del tiempo): teoría del Big Bang, universo elástico en expansión entrópica.
- Cronológico (del pasado al futuro): irreversible: único principio, único final; entropía, autopoiesis.
- Elíptico (lógica de los ciclos: todo final es un nuevo comienzo): ciclos fisiológicos, generacionales, anuales, históricos, evolutivos.
- Monocrónico (en concordancia con el tiempo cronológico): personal o culturalmente organizado de manera instrumental; instantes privilegiados.
- Reversible (microcosmos cuántico)

c) Tiempos arbóreos (simultaneidad ramificada)
- Alternos (tiempo paralelo al existente): sueño; historias alternas en ciencia ficción; anagénesis: ingeniería genética y cibernética; clonación; inseminación artificial.
- Anacrónicos (simultaneidad de contextos históricos diferentes sin disonancia cognitiva).
- Biológicos (filogénesis / ontogénesis / evolución): principio de recapitulación de estadios previos y de las condiciones que determinaron cada bifurcación.
- Diegéticos (duración / frecuencia / orden: prolepsis, analepsis, elipsis, anáfora, catáfora) (espacialización del tiempo)

- Fluidos (discretos o continuos): memoria, imaginación, flujo de conciencia.
- Fractales (saltos de un tiempo ordenado a otro caótico y de sistemas sencillos a complejos o viceversa): tiempos aleatorios, lúdicos, refractarios, imaginarios y otros: tiempos discretos.
- Policrónicos (realizar diversas actividades a la vez, siguiendo una lógica espontánea y afectiva)
- Proyectivos (en ciencia ficción: mundos aditivos, substractivos, contrastivos, utópicos, distópicos, anticipativos) (mundos crono-retrógrados)
- Psicológicos (percepción interna superpuesta al transcurso externo): contracción, expansión, distorsión, reversión, transposición, suspensión.
- Sinuosos (positrón como electrón que retrograda en el tiempo): hipótesis de Feynman.
- Textuales (simultaneidad de tiempos: gramatical, referencial, psicológico, diegético, de la enunciación, de la lectura)

d) Tiempos sincrónicos

- Rítmicos (sincronización de tiempos individuales o sistémicos, similares o diferentes, internos y externos)

e) Tiempos rizomáticos (simultaneidad reversible)

- Contextuales (finales y principios intercambiables; *loops* temporales; historiografía, música, poesía y vida cotidiana posmodernas; el reconocimiento de tiempos lineales y arbóreos depende de la interpretación): tiempos continuos.
- Paradójicos (a la vez mítico y anacrónico, o proyectivo y reflexivo, policrónico y monocrónico, etcétera): tiempos virtuales.

f) Tiempos metacrónicos

- Tiempo de reflexión acerca del tiempo.

A continuación se ofrecen algunas posibilidades para la lectura de esta tipología, cada una de las cuales surge de una pregunta específica acerca de la naturaleza del tiempo.

Una tecnología del tiempo

En relación con esta propuesta tipológica es necesario señalar que los diferentes tipos de tiempos no son excluyentes entre sí. Debe notarse que cada uno de los términos que ya han sido acuñados para referirse a diferentes escalas y lógicas del tiempo pueden estar presentes simultáneamente en un contexto específico.

Por ejemplo, una persona puede pertenecer a una cultura con una conducta de naturaleza dominantemente policrónica, y sin embargo estar inmersa en un tipo de gramática diseñada para ofrecer una forma mítica de entender el tiempo cósmico y cotidiano. Este podría ser el caso de un individuo viviendo en una comunidad tzeltal en Chiapas.

Los tiempos sincrónicos son muy diversos entre sí. Entre ellos encontramos el empleo rítmico de los sonidos en la música, de los movimientos en el baile o de voces y movimientos corporales en el diálogo amoroso. Estos tiempos comparten elementos de simultaneidad reversible, pues están a medio camino entre los tiempos arbóreos y los rizomáticos. Esta oscilación puede reconocerse al observar que cada estilo musical surge y se disfruta en condiciones históricas y económicas particulares. Y algo similar podría afirmarse sobre los estilos de bailar, amar, hablar o cantar.

Cuando dos piezas de tecnología se acoplan en el espacio exterior se dice que se sincronizan. ¿No es ésta una forma de hacer cantar a la tecnología, de hacer bailar a los objetos que se desplazan en el espacio al mismo tiempo?

La literatura como la más comprensiva de las ficciones

También debe ser notado que, tratándose de un modelo transdisciplinario de discurso, muchas de estas categorías se han originado en tipos de discurso muy específicos, como es el caso de la ciencia ficción, la ficción experimental, la metaficción o los modelos ficcionales construidos por los científicos contemporáneos para dar cuenta de algunos conceptos clave de sus respectivas disciplinas, como en el caso de la física, la cosmología, la biología, la fisiología, la etnografía, la psicología o la teoría literaria.

Sin embargo, si hay un campo de la producción simbólica que es capaz de trabajar con todas estas clases de tiempos de manera natural, y a la vez explorar otras posibilidades imprevistas que podrían ser útiles para la ciencia, o que podrían ser productivas por su disfrute como resultado de la imaginación humana, ese campo es la narrativa literaria y audiovisual.

Esta interconexión de la imaginación y la física del tiempo ha producido algunas de las más sugerentes novelas, películas y cuentos de la imaginación contemporánea. Tal es el caso de *Los sueños de Einstein* (1993), donde Alan Lightman explora algunas de las posibilidades imaginarias que han atraído a los soñadores de todas las épocas, como una especie de catálogo de las posibilidades imaginarias del destino humano.

Ficciones no literarias

Escritores como el antropólogo mexicano Roger Bartra, en *La jaula de la melancolía* (1987), o algunos escritores mexicanos de narrativa fantástica, han encontrado que existe una rica fuente de materiales para su escritura en la literatura precolombina acerca de la naturaleza del tiempo cíclico, y actualmente juegan con estas posibilidades para proponer parodias de los mitos acerca de la identidad del mexicano.

Estos son algunos ejemplos de los juegos posmodernos relacionados con la concepción irónica y paradójica del tiempo en la imaginación contemporánea. Otros ejemplos bien conocidos se encuentran en películas como *Terminator, El último gran héroe* o *El día de la marmota*, y la serie *Volver al futuro*, las cuales están muy relacionadas con las exploraciones metaficcionales acerca de la naturaleza convencional de la ficción.

La razón, entre el tiempo moderno y posmoderno

Otra observación posible acerca de este mapa consiste en señalar que en su interior se encuentran al menos tres tipos de fuentes para las concepciones del tiempo. En primer lugar hay elementos de concepciones premodernas y no racionales del tiempo, tales como el concepto del tiempo mítico o cíclico. En segundo lugar hay algunas concepciones modernas del tiempo, como las ofrecidas por las ciencias, incluyendo la física posmoderna del caos. Por último, hay algunas versiones del tiempo posmoderno, especialmente en relación con su ritmo y su naturaleza rizomática.

Estoy dejando las concepciones premodernas y posmodernas del tiempo indicadas sólo en términos muy generales debido a que la primera es demasiado amplia, mientras que la segunda es demasiado específica, puesto que depende de cada caso particular de interpretación (como sucede con la improvisación en jazz). Por otra parte, las concepciones modernas, racionales, del tiempo, derivadas de las ciencias naturales y sociales y de la escritura ficcional, tienen muchas versiones, pero todas están diseñadas para preservar su naturaleza predecible.

El elemento común a todas estas concepciones del tiempo es su naturaleza ficcional, es decir, el hecho de que incluso en las ciencias naturales existe la necesidad de construir un significado específico para el tiempo, y ese proceso es claramente constructivista.

Por una historia total

En una reflexión sobre el tiempo es necesario un comentario sobre metodología de la historia. Desde la perspectiva de esta taxonomía se podría pensar que la historiografía tradicional (anterior a la escuela de los Annales) es una historia *monocrónica* (centrada en instantes privilegiados), mientras la versión de la historia contemporánea es *elíptica* o incluso *serpentina* (centrada en la idea de ciclos históricos). Desde esta perspectiva, la historia es entendida como una espiral, constituida por ciclos de larga duración donde se reconoce, entre otras cosas, la profunda articulación entre los niveles micro (la vida cotidiana) y macro (los grandes movimientos sociales).

Sin embargo, el proyecto que se deriva del impulso braudeliano podría ser mucho más amplio (más caótico, en términos de Georges Balandier [1993]) para incorporar, en lo que el mismo Braudel (1991) llamó *historia total*, las otras formas de experimentar el tiempo, para así escapar de cualquier riesgo determinista y acceder al reconocimiento de la naturaleza textual de la escritura historiográfica.

La mirada sobre un fenómeno histórico a partir de ciertas estrategias retóricas genera un texto. Una historia total sería una historia intertextual, en la que se reconocería cómo todos los niveles (micro o macro, natural o social, corta o larga duración) están virtualmente relacionados con todos los demás.

Una historia intertextual sería entonces una historia anotada, es decir, con numerosas notas al pie, cada una de las cuales daría cuenta de los diversos niveles de análisis en los que un tiempo particular es pertinente para distintos contextos de interpretación.

Como inicio de este proyecto, la nueva historiografía adopta métodos marcadamente reflexivos: historia oral, microhistoria (como crónica exhaustiva de un espacio cualquiera), metahistoria (reconocimiento del plano narrativo como sustrato epistemológico),

historia de las mentalidades, historia de la vida cotidiana y muchas otras. Y por último, simultáneamente adopta perspectivas globales a partir de objetos de estudio que por mucho tiempo fueron marginales: historia de las mujeres, de la lectura, de las imágenes, del cuerpo, del espacio, de la infancia, del humor, etcétera.

Observaciones conclusivas

Si toda verdad es una ficción, toda construcción del tiempo ha sido creada para satisfacer necesidades específicas de aquellos que viven en una gramática determinada, y que juegan juegos del lenguaje particulares, relacionados con convenciones concretas acerca del tiempo y de su empleo.

El tiempo puede ser algo que existe ajeno a nuestra voluntad, pero la manera como nos referimos a él, como lo ignoramos o soñamos acerca de su naturaleza o hablamos sobre él o simplemente lo vivimos —antes de nuestra inevitable muerte—, todas estas formas de estar en el tiempo no sólo son una necesidad, sino, ante todo, nuestro privilegio. Podemos reconocer que la naturaleza es finita y que está atada al tiempo, pero siempre podemos imaginar un tiempo sin fronteras, y vivir de tal forma que podamos crear nuestro ritmo, precisamente del modo como lo hace un intérprete de jazz durante sus improvisaciones.

Fuentes consultadas

Balandier, Georges (1993 [1988]), *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*, Barcelona, Gedisa.

Bartra, Roger (1987), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo.

Borges, Jorge Luis (1974), "Nueva refutación del tiempo", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

Braudel, Fernand (1991 [1969]), *Escritos sobre historia*, México, FCE.

Burke, Peter (1993 [1990]), *La revolución historiográfica francesa. La Escuela de los Annales: 1929-1989*, Barcelona, Gedisa.

Genette, Gérard (1980 [1972]), *Narrative discourse. An essay in method*, Ithaca, Cornell University Press.

Haldane, J. B. S. (1965), *El tiempo en la biología*, México, UNAM.

Hall, Edward T. (1983), *The dance of life. The other dimension of time*, Nueva York, Doubleday.

Hawkins, Stephen (1992), *Breve historia del tiempo*, México, Planeta.

Holland, John H. (1998), *Emergence. From chaos to order*, Reading, Addison Wesley.

León-Portilla, Miguel (1986), *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, México, UNAM.

Lightman, Alan (1993), *Los sueños de Einstein*, Barcelona, Tusquets.

Nahin, Paul J. (1993), *Time machines. Time travel in physics, metaphysics, and science fiction*, Nueva York, Springer-Verlag.

Pérez, Alberto Julián (1986), "El cronotopo narrativo", en *Poética de la prosa en Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, pp. 85-139.

Porush, David (1991), "Prigogine, chaos, and contemporary science fiction", en *Science fiction studies*, núm. 55, vol. 18 (3), noviembre, pp. 367-86.

Prigogine, Ilya (1997 [1993]), *Las leyes del caos*, Barcelona, Drakontos, Crítica, Grijalbo Mondadori.

Rosenau, Pauline Marie (1992), "Humbling history, transforming time, and garbling geography (space)", en *Post-modernism and the social sciences. Insights, inroads, and intrusions*, Princeton, University Press, pp. 62-76.

Sobchack, Vivian (1991), "The collapse and conflation of time", en *Screening space. The American science fiction film*, 2a ed., Nueva York, Ungar, pp. 272-81.

Volk, Tyler (1995), *Metapatterns. Across space, time and mind*, Nueva York, Columbia University Press.

Wolfe, Gary K. (1986), *Critical terms for science fiction and fantasy. A glossary and guide to scholarship*, Nueva York, Greenwood.

La experiencia de visita como patrimonio intangible[1]

El concepto de patrimonio cultural está ligado, necesariamente, al concepto de objeto cultural y sus respectivos acervos y estrategias de conservación. Con el fin de contribuir a la reflexión sobre este campo cultural, en las notas que siguen ofrezco algunas reflexiones acerca del lugar que ocupa el sujeto que visita los museos, y sobre las diversas opciones que se le ofrecen para incorporar los valores representados por estos acervos a su capital cultural.

Hoy en día, el visitante de los espacios museográficos tiene ante sí una gran diversidad de opciones, en el contexto de lo que podríamos llamar el sistema de la ecología cultural urbana. Para iniciar el debate sobre su valor social, creemos que puede ser útil pensar esta diversidad en términos de una polarización de las opciones, a las cuales, antagónicas y sin embargo complementarias, podemos llamarlas, respectivamente, *opción ritual* y *opción lúdica*. Cada una presupone en los museos una determinada función en relación con el patrimonio cultural, y también a cada una le corresponde diferentes estrategias de comunicación museográfica.

[1] Publicado en *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, México, UAM / INAH, 2012, pp. 110-124.

El museo tradicional y la experiencia ritual

En gran parte de los museos contemporáneos se pretende llegar al mayor número posible de visitantes, sin reconocer por ello la existencia de una gran heterogeneidad en lo relativo a edad, educación, género y otras variables contingentes que determinan la especificidad de cada experiencia de visita. Desde esta perspectiva, se concibe la función principal del museo como educativa. No por ello el museo deja de ser un espacio privilegiado de legitimación social, a través del empleo de diversas estrategias discursivas. Esta es la naturaleza del discurso museográfico en el ámbito de la modernidad occidental, y las limitaciones de esta perspectiva se hacen evidentes al poner en el centro de las discusiones las condiciones de la experiencia de visita, como parte de la tendencia conocida, en el terreno de las disciplinas sociales, como el retorno del sujeto.

En este contexto, aunque se llegue a reconocer en algunos casos la necesidad de que el museo cuente con determinados acervos, se presupone que su función básica es conservar los valores representados por un determinado patrimonio material. De esta manera se pretende mostrar lo excepcional o ejemplar, así como propiciar su estudio por los especialistas y explicar al público (selecto o indiferenciado) en qué radica el valor de estos acervos.

Desde esta perspectiva, no se pretende cuestionar o relativizar tales valores, sino legitimarlos, extender su alcance y difundir aquellos objetos o espacios que mejor los representan.

La extensión de estos objetivos —donde el museo es el espacio de un patrimonio que sirve a fines educativos— son los cedularios, los catálogos, la crítica museal, las visitas guiadas y los servicios de carácter educativo que se ofrecen en los museos.

Esta perspectiva presupone la creencia institucional en criterios de selección valorativa de la producción cultural, de tal manera que se preservan aquellos objetos que representan lo valioso,

siempre desde un criterio institucional, canónico y legitimado. Sin embargo, esta selección genera una violencia simbólica sobre los objetos (Bourdieu, 1991), al ser expuestos fuera de su ámbito original, y como parte de un discurso específico que se apropia de ellos para sus fines.

También produce y reproduce el sentimiento de lo ritual; además se presupone que los objetos comunican por sí mismos, lo cual es parte de una metafísica del objeto y de las colecciones y se apoya, a su vez, en el principio de autoridad. A partir de esta perspectiva patrimonialista es posible sostener que sólo hay museo donde hay una colección de objetos valiosos, independientemente de la lógica que subyace a la estructura de estas colecciones, y a las condiciones históricas que hicieron posible su existencia (Pearce, 1993; Muensterberg, 1994).

En los espacios museográficos apoyados en la lógica ritual se enfatiza el valor que se asigna a los objetos y espacios, y a los discursos autorizados que los legitiman, bajo la coartada de tener un carácter didáctico.

Las principales características de estos museos son la legitimación institucionalizada de los criterios de selección y su elevado costo social. La preservación, seguridad y mantenimiento de los objetos, colecciones y sitios considerados como valiosos significa un promedio de casi 90% de su presupuesto. Este hecho refleja la complejidad de la legislación respectiva para la preservación de toda clase de patrimonio material.

En estos museos se deduce que el visitante debe acceder al lenguaje y las estrategias de codificación y legitimación que este discurso ofrece. El museo funciona entonces como espacio indiferenciado, accesible en sus códigos únicamente para los afortunados visitantes que se reconocen en sus mecanismos de legitimación. Por ello, se conjetura un determinado capital en el visitante, así podrá acceder al discurso museográfico no con el fin de tener una experiencia de

aprendizaje, sino de confirmación de los valores y conocimientos que aquél reproduce. En el mejor de los casos, el discurso didáctico termina por imponerse sobre el posible valor educativo de la experiencia de visita.

Los nuevos espacios museográficos y la experiencia lúdica

En contraste con los espacios descritos en el apartado anterior, se pone en el centro de las estrategias comunicativas la posibilidad que tiene el visitante de interactuar con los espacios, objetos y conceptos que constituyen el discurso museográfico; de tal manera que puede jugar con diversas posibilidades de conceptualización y construir su propio discurso museográfico.

También es posible encontrar propuestas que posibiliten que los visitantes interactúen entre sí, lo cual puede enriquecer la experiencia de visita. En estos espacios se disuelve el principio de autoridad, sustituido por el principio de experimentación, a su vez apoyado en la estrategia de prueba y error.

Se trata de participar en la construcción de un patrimonio cultural de naturaleza virtual, como un proceso experiencial. Esta experiencia de visita implica el interés de la institución y de los visitantes por desarrollar un patrimonio intangible: el ejercicio de la imaginación, la curiosidad intelectual y la capacidad de asombro.

Este es el principio que subyace a algunas de las más recientes propuestas de los museos para niños (a los que también tienen acceso los adultos), así como ciertos espacios recreativos, algunas recreaciones ambientales y de los centros de aprendizaje construidos a partir de módulos interactivos (Hanhardt, 1994).

En todos estos ejemplos el museo puede ser considerado un espacio recreativo y de carácter interactivo, independientemente de la presencia o ausencia de un determinado acervo material.

El patrimonio más valioso en estos espacios de interacción consiste en el hecho de que en su interior "en lugar de haber cosas, ocurren cosas" (Dewey, 1943). El riesgo de estas propuestas museográficas consiste en que el carácter lúdico de la experiencia no garantiza que los valores representados por los acervos o los módulos interactivos sean reconocidos por el visitante como resultado de su experiencia de visita. Por esta razón, la posibilidad de que el visitante integre a su capital cultural la significación de aquello con lo cual ha interactuado es contextual y aleatoria. Así pues, se puede hablar de un patrimonio virtual que puede o no tener significación para el visitante.

El patrimonio cultural y la experiencia educativa

En todas las reflexiones acerca del patrimonio cultural, y el papel de los museos ante él, se enfatiza la naturaleza educativa de esta relación. A partir de las estrategias ritual y lúdica de la museografía contemporánea, es posible formular la posibilidad de que el efecto educativo del discurso museográfico sobre el visitante sea el producto de un equilibrio entre estas tendencias (Zavala, 1993a y 1993b).

Así que proponemos la hipótesis de que el efecto educativo de la experiencia de visita consiste en la integración de elementos rituales y lúdicos, de acuerdo con el capital cultural, las expectativas, las competencias de lectura y el contexto de cada visita. De hecho, la museografía contemporánea parece inclinarse, cada vez con mayor claridad, hacia la integración equilibrada, según las necesidades de los distintos tipos de públicos, de las estrategias lúdicas y rituales para la preservación y difusión del patrimonio cultural.

El surgimiento de esta modalidad de museo, con la subsecuente creación de un nuevo concepto de patrimonio —y de las posibles actitudes ante él— coincide con la fusión de la nueva

museografía y la industria de la información, así como con la articulación entre las necesidades de supervivencia y adaptación de los espacios museográficos y las estrategias de la industria del turismo (Walsh, 1992; Lumley, 1994). Se puede hablar, simultáneamente, de un doble movimiento de integración de estas tendencias culturales, a las que se ha llamado, respectivamente, la "disneyficación" de los espacios museográficos, y la "museificación" de la vida cotidiana urbana. En este contexto también se ha acuñado el concepto de "edutenimiento" (educación con entretenimiento) en los espacios museográficos (Mintz, 1994).

La finalidad última hacia la que señalan estos espacios museográficos es la de percibir a la vida cotidiana —ámbito natural de los sujetos— desde una perspectiva museográfica. Esto significa la posibilidad de recrear la experiencia estética y ritual propias de los museos tradicionales y modernos, como parte de opciones cuya más valiosa producción es la percepción que las hace posibles, y no únicamente la experiencia misma.

Por otra parte, si tradicionalmente el estudio sistemático de los visitantes potenciales ha sido ignorado en el diseño de todo proyecto de conservación y difusión de los acervos materiales, el surgimiento de estas nuevas formas de museografía nos lleva a señalar que, como ocurre en otros campos del consumo cultural, el visitante —sus condiciones de visita, su experiencia museográfica y sus expectativas culturales— debería ser la preocupación central de quienes son responsables de las políticas culturales que afectan la preservación y circulación de las distintas formas del patrimonio cultural.

Cabe señalar que el surgimiento de estas estrategias museográficas coincide con la aparición del museo como objeto de investigación sistemática en las universidades, a partir de los primeros años de la década de 1990.

Hemos visto las estrategias básicas de la comunicación museográfica, cada una de las cuales conlleva una determinada conceptualización del patrimonio. Ahora las podemos retomar desde la perspectiva de los métodos de apropiación que generan en sus visitantes idóneos. A cada una corresponde un tipo de museo:

a) El museo como espacio centrado en la conservación de un determinado acervo material, caracterizado por objetos, colecciones y sitios históricos, y propiciador ante éstos de una experiencia ritual en el visitante; en este contexto se enfatizan los objetos, y su preocupación se centra en el pasado.

b) El museo como espacio de interacción, a partir del cual se generan en el visitante diversas experiencias de naturaleza lúdica y participativa; en este contexto se enfatiza el lugar activo de los sujetos, y su preocupación parece estar centrada en el futuro.

Ambas estrategias de comunicación, a las que corresponden distintos tipos de museos y que atraen a muy diversos visitantes, pueden llegar a integrarse en una tercera opción:

c) El nuevo museo imaginario, como espacio virtual, en el que se ponen en práctica las estrategias de la nueva museografía, orientada al reconocimiento de la heterogeneidad de condiciones de los visitantes. Este museo está orientado hacia el presente de la experiencia de visita, y es el producto de un equilibrio entre los objetos y los sujetos que recorren el espacio museográfico. Una derivación de esta propuesta es el museo como espacio inmerso en una red de relaciones con las nuevas industrias del turismo y de la información.

El patrimonio ante su público y el público como patrimonio

Hoy en día, toda discusión seria sobre el lugar que ocupan las estrategias de conservación del patrimonio cultural como parte de una determinada política cultural lleva a pensar en la urgencia de iniciar estudios sistemáticos acerca de los públicos que visitan estos espacios. La preservación de estos patrimonios en los museos plantea un problema de comunicación social y, en esa medida, queda inscrito en la discusión sobre las redes de comunicación política de la sociedad contemporánea.

Es necesario, en otras palabras, reconocer al visitante como el patrimonio más valioso con el que puede contar cualquier espacio museográfico. Todo museo se debe a sus visitantes, o al menos ésta es la situación deseable, en términos de comunicación social, sobre todo si se espera que el patrimonio cultural se integre a las experiencias de formación de las comunidades interpretativas a las que pertenece por derecho propio.

La tradición institucional en los museos, que consiste en considerar la mera preservación de los acervos materiales como una de las funciones prioritarias de los espacios museográficos, por encima de las necesidades de los visitantes, ha determinado que los estudios sobre el público haya sido, desde sus inicios hasta nuestros días, casi exclusivamente de carácter cuantitativo.

Esta situación sería incomprensible en otros campos de la comunicación social; sin embargo, persiste debido a que los museos —y sus respectivos patrimonios materiales— son utilizados con el fin de legitimar diversos discursos institucionales, los cuales son casi siempre ajenos a las condiciones, experiencias, expectativas y necesidades específicas de los visitantes. En este contexto, el diálogo que se establece entre los patrimonios y sus visitantes se ve reducido a su dimensión estadística.

De hecho, la mayor parte de los estudios sobre los visitantes siguen siendo realizados por iniciativa de los museos, y por lo tanto su objetivo último es la evaluación con fines administrativos. A partir del inicio de la década de 1990 se ha empezado a plantear la necesidad de realizar estudios cualitativos de la experiencia del visitante con fines no administrativos, como es el caso de los estudios etnográficos, sociológicos o pedagógicos, o incluso propiamente interdisciplinarios.

Tal situación ha llevado a algunos autores a formular una distinción entre evaluación (caracterizada por su naturaleza cuantitativa y realizada con fines administrativos) e investigación (de carácter científico y cualitativo, realizada con el fin de construir un objeto de conocimiento específico de las disciplinas sociales); asimismo, el tema ha empezado a ser discutido de manera sistemática por estudiosos de las más diversas disciplinas en el contexto de las ciencias sociales, como ocurrió en el Primer Encuentro Internacional sobre Estudios de Visitantes, organizado por el Museo de Ciencias de Londres (Bicknell y Farmello, 1993).

La utilidad de conservar y exhibir los patrimonios culturales exige, desde la perspectiva de la apropiación simbólica de esta oferta cultural, reconocer la necesidad de convertir estos espacios en objeto de investigación cualitativa, propositiva e interdisciplinaria. ¿Qué estrategias comunicativas producen en el visitante y sus acompañantes determinadas experiencias durante su visita? ¿Qué elementos de la experiencia cultural de los visitantes determinan que su relación con los patrimonios tenga una determinada naturaleza? ¿Qué elementos del sistema ecológico cultural condicionan que se realice una visita a los museos o sitios históricos? ¿Cómo se satisfacen o modifican las expectativas de los visitantes a lo largo de su visita? ¿Cuál es el rango de opciones y cómo se integran o alternan las estrategias de comunicación que se ofrecen al visitante? ¿Qué clase de

diálogo se establece entre el patrimonio y la visión del mundo que tiene el visitante?

Estas son sólo algunas de las preguntas cuyo equivalente ha sido formulado desde hace ya varios cientos de años para las disciplinas interesadas en el estudio de otras formas de patrimonio cultural, como la literatura, la música o, más recientemente, el cine. ¿Por qué no formular estas preguntas también en el ámbito del patrimonio histórico, arqueológico, artístico o tecnológico? Sólo desde esta perspectiva será posible reconocer que el patrimonio más valioso de nuestros museos son sus visitantes y su participación activa en la reconstrucción permanente de nuestra memoria cultural.

El turista accidental y otros turistas

Antes de continuar conviene señalar el surgimiento de un campo simbólico en las industrias culturales, que afecta el papel que juegan el patrimonio cultural y natural en el contexto de la sociedad contemporánea.

La última década del milenio se ha iniciado, en varias partes del mundo, con una nueva tendencia en la industria del turismo, producida como resultado de las necesidades de los nuevos mercados. Se trata del surgimiento del turismo ecológico y del turismo cultural.

Si todo está en venta, ¿por qué no ofrecer al turista una coartada moral o prestigiosa para el empleo de su tiempo libre, a la vez que se le lleva a incursionar en las estrategias más recientes para despertar su interés por lo más valioso del patrimonio natural y cultural?

En primera instancia podría pensarse que se trata de ofrecer al turista en potencia un "ingrediente extra" en los paquetes de viajes; sin embargo, lo que está en juego con el surgimiento de

esta hibridación turística es el desplazamiento del debate sobre los límites de la comunicación social. En lugar de la preocupación dominante hace apenas 25 años sobre la naturaleza apocalíptica de las nuevas tecnologías, la preocupación actual entre los estrategas de las industrias culturales consiste en proponer mecanismos que permitan reciclar los recursos ya existentes, incorporándolos a las nuevas tecnologías, siempre con una mirada puesta en las consecuencias políticas y en el costo ecológico de tales estrategias.

El surgimiento de estas nuevas modalidades del turismo ha producido ya resultados sintomáticos de lo que podría esperarse en el futuro próximo. Por ejemplo, en las inmediaciones de Tokio se construyó la primera playa artificial, la cual cuenta con una agradable brisa durante todo el año (regulada por varias turbinas situadas en los puntos estratégicos de la construcción); sobre sus olas nunca cae la lluvia, pues está bajo techo; se utilizaron varias toneladas de una finísima arena transportada desde una playa próxima.

Hasta el momento, los turistas de la región prefieren visitar la playa artificial que la natural, debido a su costo y a las comodidades que ofrece la experiencia. En resumen, este proyecto ha resultado más rentable en términos económicos, turísticos y, principalmente, en cuanto a preservación de los recursos naturales de la región.

Este fenómeno lleva a pensar en el surgimiento de una nueva clase de viajeros, similares al descrito en *El turista accidental*, la famosa novela de Ann Tyler. Como el lector recordará, en esta novela el protagonista elabora manuales de turismo para quienes no desean viajar con las incomodidades que significa dejar, aunque sea temporalmente, lo cotidiano y familiar. En el caso de quienes disfrutan del turismo ecológico y cultural, el encuentro con la otredad cultural y con la diversidad natural se producen en condiciones necesariamente reguladas y previsibles. Esta clase de viajeros pertenecen, entonces, a una nueva especie: la del naturista ocasional o etnógrafo accidental.

Resumiendo, la aparición de estas nuevas formas de turismo coincide con la tendencia a redefinir el concepto de patrimonio cultural y natural, lo cual afecta el concepto de lo que actualmente entendemos por espacio museográfico (Boniface y Fowler, 1993).

En lo sucesivo, las instituciones responsables de la conservación del patrimonio ya no sólo atenderán a los museos y a las colecciones, o a los santuarios y sitios históricos, sino también, y principalmente, a la legítima aspiración de los viajeros que desean ocupar su tiempo libre en la realización de actividades que sean simultáneamente recreativas y educativas. Esta nueva especie de turista no espera encontrar únicamente una cierta familiaridad y un grado de seguridad en su visita a un espacio museográfico, sino, sobre todo, la posibilidad de tener una experiencia epifánica, a la vez lúdica y ritual, con una dimensión prestigiosa, que puede ser educativa o moral. También en el terreno del turismo, los usuarios tienen ahora la última palabra.

¿Y la investigación? Situación de un patrimonio ausente

Es ya parte de la tradición museográfica el hecho de que todo museo y todo proyecto de exposición temporal cuente con un equipo de investigadores que recaban y sistematizan la información relacionada con el patrimonio que se exhiba y que será presentada a los visitantes. A esta clase de investigadores se les llama curadores. También algunos museos cuentan con un equipo de expertos que formulan, aplican e interpretan diversos cuestionarios, encuestas y cuadernos de visita, a través de los cuales se pretende responder a diversas preguntas referentes a las necesidades administrativas de los museos y a quienes se les llama evaluadores.

También existen aquellos que formulan preguntas de carácter general acerca del lugar que ocupan los museos en la red de relaciones sociales, así como el lugar que se les asigna en estas estrategias

de construcción de sentido a las distintas formas del patrimonio. Esta clase de investigadores es prácticamente inexistente, lo cual se debe a la naturaleza polémica de los museos como instituciones mediadoras de poder simbólico, y es una condición compartida por todos los países en los que hay un patrimonio que conservar y un proyecto museográfico que lo contempla.

La naturaleza de esta clase de investigación es necesariamente transdisciplinaria, en la medida en que su objeto de estudio —el patrimonio cultural, los museos y la experiencia del público— exige retomar, integrar y reformular la experiencia de las disciplinas sociales que se han abocado al estudio del poder y la comunicación social: psicología social, etnografía, sociología de la cultura, historia de las mentalidades y estética de la vida cotidiana, entre muchas otras.

En los centros de estudio de cada una de estas disciplinas se ha ignorado hasta ahora la investigación teórica y la reflexión sistemática y permanente sobre este campo cultural, lo que podría dar forma a un cuerpo teórico sustancial, cuyo alcance podría ir más allá de una mera reflexión sobre lo que ocurre en un país o en un momento específico. Existen, en cambio, opiniones, evaluaciones y diagnósticos sobre situaciones muy particulares, o en el mejor de los casos, trabajos de investigación y reflexión que terminan por quedar aislados, como resultado de condiciones coyunturales.

En parte, ello se debe a que sólo una minoría extraordinariamente pequeña de la población global en todos los países asistía regularmente a los museos. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de la década de 1980 ha habido en casi todo el mundo un paulatino pero sostenido incremento en la proporción de visitantes que asisten a conocer o recorrer los patrimonios naturales y culturales de cada región, en parte como resultado de las nuevas condiciones de los mercados simbólicos de la sociedad contemporánea.

Tal fenómeno ha determinado que se empiece a sentir cada vez con mayor fuerza la necesidad de formar equipos

interdisciplinarios de trabajo en los que no sólo haya especialistas de los diversos campos de la investigación social, sino también expertos en los distintos momentos de la producción museográfica.

La literatura especializada sobre museos y patrimonios parece ser muy amplia, pero en realidad se limita a ofrecer recuentos de experiencias específicas de producción y evaluación de exposiciones museográficas, así como de la experiencia de producción de proyectos museográficos específicos, las necesidades de seguridad y conservación del patrimonio, los servicios educativos que se ofrecen en los espacios museográficos y los recursos utilizados para brindar estos servicios a sectores de la población con necesidades particulares.

Al respecto, se pueden estudiar numerosos trabajos que ofrecen una vista panorámica sobre el estado de la investigación, como los de Eilean Hooper-Greenhill (1994) acerca de la situación en Europa, o el de John Falk y Lynn Dierking (1992) sobre la investigación en Estados Unidos.

En este contexto, es evidente el énfasis que la investigación ha puesto hasta ahora en considerar a los museos como empresas y a los visitantes como clientes potenciales. Por esta razón, se ha dejado de lado la posibilidad de considerar a los museos como espacios con un enorme potencial educativo, gracias a la dimensión estética y recreativa de la experiencia de visita. Una consecuencia sintomática de lo anterior es el hecho de que no existe —en el contexto internacional— ningún centro de investigación académica en el que se reflexione sobre el lugar que ocupan los espacios museográficos, los patrimonios y sus respectivos visitantes en la cultura contemporánea. En su lugar sólo hay centros de acopio de información y numerosos programas de posgrado en los que se privilegia la formación orientada hacia la producción museográfica, la evaluación de los visitantes, la conservación del patrimonio y la oferta de los servicios educativos, pero raramente hacia la

reflexión sistemática y la investigación cualitativa sobre los procesos de comunicación en los espacios museográficos.

En 1992 se creó la primera revista académica de carácter internacional sobre este nuevo campo de investigación, *Publics et Musées*, publicada por la Universidad de Lyon, en Francia. Es necesario retomar este proyecto en otras lenguas, incluyendo la nuestra, con el fin de contribuir a un debate que está aún en sus inicios, y del cual podría depender lo que alguien ha llamado "el porvenir de nuestro pasado".

Fuentes consultadas

Bicknell, Sandra y Graham Farmello (eds.) (1993), *Museum visitor studies in the 90s*, Londres, Science Museum.

Bonfil Castro, Ramón *et al.* (1993), *Memorias del Simposio: Patrimonio, museo y participación social (mayo 28 a junio 2, 1990)*, México, CNCA / INAH (colección Científica, 272).

Boniface, Priscilla y Peter J. Fowler (1993), *Heritage and tourism in "the Global Village"*, Londres, Routledge.

Bourdieu, Pierre, Alan Darbel y Dominique Schnapper (1991 [1969]), *The love of art: european art museums and their public*, trad. de Caroline Beattie y Nick Merriman, Stanford, Stanford University Press.

Dewey, John (1943), *Art as experience*, Nueva York, Dutton.

Este País. Tendencias y opiniones (1993), núm. 32: Patrimonio cultural: ¿qué hacer?, noviembre, México.

Falk, John H. y Lynn D. Dierking (1992), *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books.

García Canclini, Néstor (1993), "Los abusos del patrimonio cultural", en Enrique Florescano (comp.), *El patrimonio cultural de México*, México, FCE, pp. 41-61.

_____ (1990), "El porvenir del pasado", en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, CNCA / Grijalbo (Serie Los Noventa), pp. 149-190.

Hanhardt, John G. (1994), "Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual", en *Revista de Occidente*, núm. 153, febrero, España, pp. 91-104.

Hooper-Greenhill, Eilean (1994), *Museums and their visitors*, Londres, Routledge.

Karp, Ivan y Steven D. Levine (eds.) (1991), *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution Press.

Lumley, Robert (1994), "The heritage debate in England", en Roger Miles y Lauro Zavala (eds.), *Towards the museum of the future. New european perspectives*, Londres, Routledge, pp. 57-69.

Luna, Juan (1989), "Un acercamiento a la muerte del patrimonio cultural y la ecología en México", en *Zurda*, núm. 5-6, México, pp. 115-122.

Mandoki, Katya (1994), *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, México, Grijalbo.

Mantecón, Ana Rosas (1992), "Historia y vida cotidiana: la apropiación del patrimonio mexica dentro y fuera del Museo del Templo Mayor", en *Alteridades*, núm. 3, UAM-Iztapalapa, México, pp. 11-20.

Mintz, Ann (1994), "That's Edutainment!", en *Museum news*, vol. 76, núm. 6, noviembre-diciembre, Nueva York, pp. 32-35.

Muensterberger, Werner (1994), *Collecting: an unruly passion. Psychological perspectives*, Princeton, Princeton University Press.

Pearce, Susan M. (1993), *Museums, objects, and collections: a cultural study*, Washington, Smithsonian Institution Press.

Publics et Musées, Université Lumière Lyon 2, varios años.

Silverstone, Roger (1994), "The medium is the museum: on objects and logics in times and spaces", en Roger Miles y Lauro Zavala, (eds.), *Towards the museum of the future, new european perspectives*, Londres, Routledge, pp. 161-176.

Vidargas, Francisco (comp.) (1993), *Frontera de lo irremediable*, México, FONCA / Textos Dispersos.

Walsh, Kevin (1992), *The representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world*, Londres, Routledge.

Zavala, Lauro (1993a), "Towards a theory of museum reception", en Sandra Bicknell y Graham Farmello (eds.), *Museum visitor studies in the 90s*, Londres, Science Museum, pp. 82-85.

_____ (1993b), "La experiencia de visita, entre el ritual y el juego", en Lauro Zavala, María de la Paz Silva y Francisco Villaseñor, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, México, UNAM, pp. 15-81.

Zunzunegui, Santos (1990), *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alfar.

El vestido como etnografía instantánea[1]

El vestido como metáfora

La vida cotidiana en las grandes ciudades, en su diversidad multifrénica, parece ser lo único permanente de la cultura contemporánea. De hecho, el carácter efímero de la moda actual es lo que parece garantizar, paradójicamente, la única forma de permanencia a la que es posible aspirar en tiempos de escepticismo y relativización de paradigmas.

En estos apuntes para una etnografía de lo cotidiano propongo considerar la existencia de tres periodos en el desarrollo de la moda, y me centraré en las formas culturales propiamente urbanas, en las cuales la significación otorgada al vestido es más conmutativa y provisional que en otros contextos.

Tres estrategias: un modelo de análisis

De acuerdo con las propuestas de análisis de Efrat Tseëlon (1992), Kenneth Gergen (1991), Hal Foster (1983) y muchos otros estudiosos de la cultura cotidiana contemporánea, en las grandes ciudades es posible reconocer tres grandes periodos en la evolución de las

[1] Publicado con el título "Etnografía de lo efímero", en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura,* Toluca, UAEM, 1998, pp. 67-73.

estrategias de apropiación simbólica de la ropa, a los cuales podríamos llamar: clásico, moderno y contemporáneo.

A cada uno de estos periodos corresponde, respectivamente, la construcción de identidades románticas, multifrénicas o virtuales, y de cada una de ellas se derivan, para la construcción de la significación sartoriana, estrategias de imitación, ilusión o simulación del sentido.

Moda clásica

La moda surge como fenómeno social en Europa a principios del siglo XIV. Hasta ese momento, la ropa cumplía una función de distinción social únicamente en términos de las diferentes calidades de los materiales.

El periodo clásico de la moda comprende los siglos XIV al XVIII, y responde a lo que el sociólogo Georg Simmel (1957) ha llamado estrategias de imitación. Las clases subalternas imitan a las clases superiores, las cuales, como estrategia de distinción, crean nuevas modificaciones a la moda. En este sentido, la moda siempre está en proceso de devenir, y en competencia con su propio ritmo.

Algunos elementos provenientes de esta tradición subsisten hasta nuestros días, no sólo en términos de distinción social, sino también en el empleo metafórico de algunos términos sartorianos.

Desde esta perspectiva, en general, vestir puede significar cubrir la realidad, disfrazarla y crear una distancia entre la verdad y su revelación, mientras el acto de desvestir puede ser entendido precisamente como una forma de acceder a la verdad, pues ésta se representa como necesariamente desnuda. Este sistema de metáforas reproduce una metafísica de la profundidad, es decir, la creencia en verdades profundas que es posible descubrir a través de una búsqueda específica.

Esta creencia en elementos trascendentales coincide con la distinción entre un yo genuino y un yo escénico, y que forma parte

de la concepción romántica de la identidad. El yo público es aquí un manipulador estratégico de elementos simbólicamente pertinentes para el rol que se asume como propio.

En términos saussureanos, se puede señalar que en la preceptiva clásica hay un lazo directo entre el significante (en este caso, la moda) y su significado (representación de jerarquías y roles sociales), de tal manera que la ropa funciona como un mero reflejo de la estructura social.

Moda y modernidad

La moda, como fenómeno histórico, está asociada con la modernidad. Ambos términos tienen raíces etimológicas similares, derivadas de *modus*, que a la vez significa límite y regla, norma y medida.

Durante el periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XX, y debido a la expansión de las ciudades y la revolución industrial, se hace necesario desarrollar la distinción entre lo público y lo privado; de este fenómeno se deriva también un desarrollo del arte de la simulación y la ocultación.

Con la multiplicación de los roles sociales, el estatus social de cada sujeto está determinado no por el linaje, sino por la función que cumple en el contexto laboral. Es así como surge la necesidad de diseñar uniformes que serán utilizados en el lugar de trabajo, con el fin de identificar el rango social, pues el vestido cotidiano empieza a denotar elementos tales como el tipo de actividad que se realiza, la hora del día en la que se utiliza, la ocasión específica, el género sexual o incluso el humor individual, es decir, elementos que no están directamente ligados al estatus social.

En este contexto surge una aparente democratización de la ropa, por lo que se hacen necesarios dos mecanismos correctivos para preservar las marcas de clase: *a*) el apoyo moral en prácticas aristocráticas (elegancia y buen gusto) y *b*) el énfasis en la escasez

de los materiales (naturales *vs*. sintéticos) y la dificultad de la confección (hecho a mano *vs*. fabricado en serie).

Ya no existe un sentido inherente al empleo de una determinada ropa, así como tampoco hay una verdad trascendente. En su lugar surgen sentidos construidos. La referencia última de la significación de la moda no se apoya ahora en leyes naturales, sino en la ley de intercambio comercial y simbólico: el valor de uso es rebasado por el valor de cambio, y el valor simbólico está determinado por el mayor o menor prestigio de las casas de diseño o las marcas comerciales.

Éste es el contexto en el que surge la tiranía de los significantes, es decir, de las marcas, que así cumplen las funciones señaladas por Roland Barthes (1983) para los nombres: el poder de esencialización (al designar a un solo referente), el poder de citación (ligado a la evocación de la misma esencia) y el poder de exploración (la posibilidad de asociar distintos nombres).

La identidad, en este contexto, es resultado de una operación camaleónica, al armar un pastiche construido con fragmentos de identidades múltiples. Ésta es la multifrenia característica de la vida cotidiana en las ciudades modernas.

También surge la fealdad estudiada de las primeras feministas, que ya no se asumen como objetos sexuales. Sólo más adelante las mujeres pensarán en reapropiarse de la ropa como campo simbólico en el que está en juego una doble afirmación de identidad sexual y autoestima, y un proyecto utópico de libertad de expresión.

Moda y sujeto virtual

En la ciudad de México se puede observar un cambio evidente. Está documentada gráficamente la uniformidad en la ropa durante los años cuarenta, al dominar los colores blanco y negro como marcas de homogeneidad cultural y estética. Es a partir de finales de

la década de 1960 cuando se inicia una explosión de cambios en cadena, hasta llegar al establecimiento de una diversidad aparente de opciones urbanas de los sectores medios, que coincide con la diversidad de las posibles identidades que pueden convivir en un mismo individuo, a lo largo de un mismo día.

La estética de la vida cotidiana urbana contemporánea es, para emplear el término de Jean Baudrillard (1983), una estética de la simulación. En este contexto, los signos no tienen un sentido inherente, sino que generan un sentido propio al articular su relación con otros signos. Roland Barthes (1938), en su estudio semiótico sobre la moda, retoma algunos de estos sentidos relacionales, como las parejas de oposiciones suave / severo, elaborado / austero y femenino / masculino.

A la vez que desaparece la función representativa de los signos, se conserva su dimensión estética y lúdica. Al seleccionar diversas prendas de ropa se articula una experiencia de construcción, reconstrucción y reconocimiento de una identidad personal siempre provisional, sólo aparentemente íntima e individual.

Una vez que se ponen en juego diversas estrategias de selección y combinación se participa en la construcción de un fantasma: la imagen para los otros.

Si en algunos contextos la ropa crea a la persona y corrobora su identidad, esta misma identidad es siempre provisional, y puede ser reconstruida en cada momento. También la identidad es una construcción efímera.

Libre de referentes, aquí los objetos de la moda obligan a reexaminar permanentemente los códigos en juego, indiferentes a cualquier orden social tradicional.

Los sujetos, cuya identidad es relacional, son terminales virtuales de redes múltiples, mientras el concepto de norma no está centrado en el individuo y su responsabilidad, sino en las redes sociales y las coyunturas contingentes de generación de sentido.

Aquí y ahora

Las formas contemporáneas de la moda descritas en el apartado anterior han sido interpretadas de dos maneras diferentes: como una estrategia de democratización (Lipovetsky, 1990) o bien como una ilusión de democratización (Baudrillard, 1983).

Cada una de estas posturas se deriva, respectivamente, de lo que Hal Foster llama *posmodernidad de reacción* y *posmodernidad de resistencia*. Mientras la primera rechaza la modernidad con el fin de afirmar los valores humanistas, la segunda deconstruye la modernidad y critica los valores humanistas, como la libertad, la belleza y la individualidad.

Cualquiera que sea la interpretación que adoptemos ante estos fenómenos, podemos ya reconocer algunas características de la moda posmoderna:

a) Celebración del simulacro (joyas falsas, moda retro)
b) Intertextualidad fragmentaria (montaje, *collage*, *bricolage*)
c) Vaciamiento de sentidos tradicionales (uso de símbolos religiosos como ornamentos, uso de materiales caros en condiciones comunes)

Esta moda, cuya naturaleza es vertiginosamente cambiante, pues depende de cada individuo en cada momento de su vida cotidiana, está con nosotros, en los espacios urbanos, desde hace varios años, y parece ser tan permanente como la presencia de los *jeans*.

Y además, Benetton

¿Cómo explicar, en este contexto de análisis, la presencia de un fenómeno como la publicidad de los suéteres Benetton? Como es ampliamente sabido, esta marca ha utilizado, entre otras fotografías, las de pacientes de sida en el momento de su agonía.

En el espacio de las miradas virtuales, las normas se vuelven volátiles, son el mero producto de juegos relacionales. Al crear una posibilidad tan sólo con percibirla, es posible relacionar cualquier significante con otro, como en este caso, una marca de ropa con la fotografía de un instante dolorosamente íntimo.

Esto significa que no sólo jugamos juegos de lenguaje (en la acepción que dio Wittgenstein a esta formulación), sino que, siendo *Homo ludens*, también jugamos diversos juegos de normatividad moral y jurídica. Así, por ejemplo, los conceptos de familia y de identidad biológica son cada día más flexibles, al existir la posibilidad de la clonación y la existencia de diversos tipos de convenios jurídicos para normar cualquier clase de relación humana.

El inicio de esta ruptura lúdica frente a la tradición moderna podría encontrarse en la moda del desaliño iniciada en la década de 1960. Hoy coexisten la pervivencia de la semiosis bautismal que significa comprar en Liverpool o utilizar un Rolex comprado en la Lagunilla (propio de la modernidad), con la presencia de Dada. lo mismo en el supermercado que en la Rue Vendome de París (cadenas de retrete usadas como cinturones *prët-à-porter*). La única condición para poder jugar distintos juegos es poseer los capitales económico y simbólico —prestigio, verosimilitud, etcétera— para proponer nuevas reglas de juego.

La publicidad de Benetton sólo se ha apoyado en este clima semiótico, en el que se ha propuesto deslizar el concepto de norma, y establecer nuevas reglas conmutativas.

La moda posmoderna, donde la simulación constituye una crítica a la tradición semiótica de la representación, y en la que el juego textual es una especie de carnaval de las formas, ha terminado por construir al sujeto virtual, y su carácter efímero es lo único permanente de nuestra socialidad cotidiana.

Fuentes consultadas

Barthes, Roland (1983 [1967]), *The fashion system*, trad. de M. Ward y R. Howard, Nueva York, Hill & Wang.

Baudrillard, Jean (1983), *Simulations*, trad. de Paul Foss, Paul Patton y Philip Beitchman, Nueva York, Semiotext(e).

Doherty, William J. (1992), "Private lives, public values: the future of the families", en *Psychology Today*, mayo-junio, Grand Caimán, pp. 32, 34-37, 82.

Dorfles, Gillo (1989), *Elogio de la inarmonía*, Barcelona, Lumen.

Elmer-Dewitt, Philip (1993), "Cloning: where do we draw the line?", en *Time*, 8 de noviembre, pp. 31-36.

Enzensberger, Hans Magnus (1993), "La comedia de los trapos. Una necrológica de la moda", en *El País*, 18 de noviembre, España.

Foster, Hal (1983), "Postmodernism. A preface", en Hal Foster (ed.), *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, Port Townshend, Bay Press, pp. ix-xvi.

Gergen, Kenneth J. (1991), "From self to relationship", en *The saturated self. Dilemmas of identity in contemporary life*, Nueva York, Basic Books, pp. 139-170.

Lipovetsky, Gilles (1990 [1987]), *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama.

Simmel, Georg (1957 [1904]), "Fashion", en *The American Journal of Sociology*, núm. 6, vol. 62, mayo, pp. 541-558.

Tseëlon, Efrat (1992), "Fashion and the signification of social order", en *Semiotica: Journal of the Internacional Association for Semiotic Studies*, vol. 91, núm. 1-2, enero, Ámsterdam, pp. 1-14.

Las ciencias sociales como narrativas de la crisis[1]

En medio de la crisis en la que están inmersas las formas de producción simbólica —de la filosofía a las ciencias sociales, pasando por la literatura y algunas formas de arte— los medios de comunicación social han mostrado su capacidad de adaptación, bajo el principio de efectuar pequeños cambios con el fin de no entrar en verdadera crisis.

En el otro extremo del espacio cultural se encuentran las distintas formas de la narrativa, entendida ésta como toda explicación omnicomprensiva y metadiscursiva acerca del mundo.[2]

La naturaleza paradójica de esta crisis puede observarse al reconocer la condición actual de la narrativa por excelencia, es decir, la narrativa literaria, pues en ella confluyen y se neutralizan mutuamente dos crisis excluyentes entre sí: la del paradigma realista y la de las vanguardias que le siguieron. En términos más generales, y pensando en los discursos de las ciencias y las disciplinas académicas, ello equivale a decir que la actual crisis de los paradigmas atañe lo mismo a la razón causal que a la tradición de ruptura, es decir,

1 Publicado en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura,* Toluca, UAEM, 1998, pp. 91-96.

2 Propongo emplear aquí el término "narrativa" en un sentido más amplio que el convencional, de manera similar a lo que propone Jean-Francois Lyotard (1987) para el término "relato". En su caso, los "grandes relatos" son cualquier sistema filosófico o una metodología científica cualquiera. En este contexto propongo retomar el sentido original del término "narrativa" (causal, racionalista y lúdico) para hacer referencia lo mismo a las *ciencias sociales* que a las formas posibles de la *ficción literaria* y al *discurso crítico* que la acompaña. En todas estas formas de "narrativa" el concepto de *comunicación* es nodal.

lo mismo al mito de la objetividad del discurso científico que a su relativización posterior.

Por consiguiente el presente en el que estamos inmersos y que nos condiciona es el espacio de la paradoja, de la yuxtaposición de paradigmas y de la neutralización del tercero excluido. Esta condición afecta lo mismo a las prácticas psicoanalíticas que a la lógica modal, a la sociología del conocimiento y a las teorías físicas acerca del tiempo y el espacio, cuya indeterminación e incertidumbre son crecientes y autorreferentes.[3]

Se trata, en una palabra, de una epistemología constructivista, acompañada de formas de narrativa autorreferenciales, que se distinguen por su capacidad para dirigir una mirada irónica hacia sus propias condiciones de posibilidad.

En el campo de la comunicación podemos recordar a escritores paradigmáticos de la crisis, como Roland Barthes (1989), Mijail Bajtín[4] y Soren Kierkegaard (1965), o en el espacio de nuestra propia lengua, Roger Bartra (1987), Carlos Monsiváis (1987) y Ángel Rama (1984).

En semejante espacio discursivo, todo enunciado es permanentemente recontextualizado, y la dispersión del sentido puede transformar al sujeto de conocimiento en el objeto del discurso, convirtiendo al autor en el enigma por resolver, en la última pieza de un rompecabezas que se inicia con el lector.

El usuario del texto es, entonces, el origen de todo sentido, trátese del lector de literatura, el espectador de cine, el psicoanalista, el crítico, el científico o el investigador en general.[5]

---

3 Sobre la importancia de la paradoja en la vida cotidiana conviene recordar el lúcido trabajo de Paul Watzlawick, *Teoría de la comunicación humana*, 1988, así como también la recopilación de John A. Paulos, *Pienso, luego río*, 1988. Un desarrollo aplicado al campo de la teoría del cine se encuentra en Bill Nichols, "Pragmatics, paradox, and pleasure", 1981.

4 Véase Katherina Clark y Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, 1984.

5 Además de las teorías de la lectura literaria (*reader's response*) y la estética de la recepción, el interés por la *intentio lectoris* es común al posestructuralismo y las teorías de la metaficción, la parodia, la intertextualidad y la deconstrucción. Sobre la interacción entre estos campos y la comunicación social, véase Gregory Ulmer (1989).

En un mundo donde todo es objeto de escepticismo, donde el discurso de las ciencias multiplica exponencialmente nuestras dudas acerca de nuestro lugar en él y frente a él, la única verdad posible descansa en el reconocimiento de que toda realidad es una construcción, y toda teoría es una ficción.[6]

Esta crisis de los paradigmas del sentido se manifiesta de distintas maneras en cada una de las disciplinas que estudian la comunicación y el comportamiento social.

En la historia, el objeto de reflexión no es ya el documento de la evidencia histórica, sino la interpretación a la que se ve sometido. El historiador de la crisis ya no sólo estudia el documento, sino principalmente la forma como éste es interpretado desde distintas perspectivas y con distintos fines. El documento —sea grabado, escrito, filmado, exhibido o reproducido de cualquier manera— no es ya el elemento que concluye los debates, sino el punto de arranque que inicia la polémica de las interpretaciones.[7]

En psicoanálisis, el objeto de reflexión bien puede ser el sujeto mismo del discurso, elidido originalmente en el proceso de la contratransferencia, como apuesta a favor de la verdad del inconsciente.[8]

En lingüística, el mundo simbólico contenido en la estructura de una lengua sirve, desde sus propios límites, como espacio de reflexión sobre el habla del sujeto, sobre su lenguaje privado, sus expresiones intraducibles, sus rupturas de la norma y, más importante aún, las distintas formas de la metáfora, la ironía y el silencio.[9]

---

6 Desde una perspectiva constructivista es recomendable la recopilación de P. Watzlawick (1988a). Para documentar el equivalente filosófico-literario, véase Jonathan Culler (1984).

7 Esta tradición hermenéutica, en deuda con H. G. Gadamer, ha sido estudiada en su desarrollo historiográfico por Jorge Lozano en su trabajo *El discurso histórico*, 1987.

8 Las polémicas sobre el objeto de una ciencia de la subjetividad pueden rastrearse en el ya imprescindible estudio de Georges Devereaux, *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, 1997.

9 Las teorías antagónicas y las lecturas heterodoxas de la lingüística saussureana van de la confrontación con la lingüística de los actos de habla de John Langshaw Austin (1982) o de George Lakoff (1980) a la filosofía del lenguaje del último Wittgenstein (1988), las tesis de Sapir-Whorf y la veta heideggeriana. Véanse entre otros posibles mapas cognitivos, el propuesto por Allen Thiher (1984).

En la etnología, la psicología social y la sociología de la cultura, la metodología tradicional utilizada en el estudio de la vida cotidiana ha entrado en crisis permanente, al ser incorporada, como parte del método de trabajo, la explicitación de las marcas culturales que identifican al observador, lo cual le permite exorcizar metodológicamente el fantasma del etnocentrismo.[10] En otras palabras, el investigador revela sus prejuicios culturales y sus preferencias de clase, y esta autobservación la incorpora precisamente al análisis de la diferenciación social y de la distinción cultural.

En la crítica de las obras literarias y de los medios de comunicación, las teorías de la recepción —es decir, de la audiencia, el público y los procesos de la lectura— reconocen la permanente crisis de los cánones y de los horizontes históricos de expectativas estéticas o ideológicas frente a cada nueva obra y señalan la preeminencia del diálogo entre el texto y el lector, donde este último, al interpretar y apropiarse de la obra según el horizonte personal de su experiencia, siempre tiene la última palabra.[11]

La preocupación común a las disciplinas centradas en el estudio del comportamiento y la comunicación social —la historia, la antropología y la psicología social, el psicoanálisis, la sociología, la lingüística y la teoría literaria— parece ser, en el espacio de la crisis de sus propios paradigmas, reconocer la *identidad* de su objeto.

En este espacio, entra en crisis la identidad de las disciplinas mismas, al hacer cada vez más evidente la necesidad de disolver las fronteras que existen entre ellas, y así acceder a un diálogo interdisciplinario. La crisis de la identidad de las disciplinas que estudian

[10] Además del ya mencionado estudio de casos realizados por G. Devereaux merece ser recordado en el trabajo crítico de Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron, *El oficio de sociólogo*, 1976.

[11] La antología más completa hasta la fecha sigue siendo la de Susana Suleiman e Inge Crosman (1980), complementada por la recopilación de Jane P. Tomkins (1980). En nuestra lengua existe ya una antología de textos de teoría y crítica de estética de la recepción alemana, compilada por Dietrich Rall (1986). Y más próximo a nuestra tradición crítica, el ensayo de Lisa Block, *Una retórica del silencio*, 1986.

la comunicación obliga a establecer una estrecha comunicación metodológica entre ellas.[12]

A lo anterior habría que añadir que el objeto de estas disciplinas se construye no sólo explicitando las normas del discurso académico, sino también adoptando estilos y estrategias discursivas que ignoran deliberadamente la frontera entre creación y crítica, entre literatura y psicoanálisis, entre etnología y crónica de viajes o entre sociología de la vida cotidiana y reportaje periodístico con digresiones filosóficas y epistemológicas.

La crisis de los paradigmas discursivos ha generado no sólo aproximaciones interdisciplinarias, sino teorías cuyo estilo tiene un alto valor literario, así como obras literarias y artísticas con un marcado interés por la teoría.

Una rápida mirada a las crisis de la narrativa literaria, tanto en Europa como en Estados Unidos y en Hispanoamérica, y lo mismo en cine que en cuento, novela y crónica periodística, permite reconocer un proceso generalizado de disolución genérica, cuyos inicios más próximos pueden rastrearse a finales de la década de 1960, y los cuales se han agudizado en el lapso de los últimos años.

Los paradigmas útiles en la reflexión sobre la identidad cultural —punto nodal en los estudios de la comunicación— han sido los de la *integración*, la *proyección* y la *diferencia*, surgidos, respectivamente, del psicoanálisis, la sociología y la semiología.[13]

La crisis de los paradigmas, al enfrentar al pensamiento mítico con el dialéctico, ha generado un espacio lúdico, simultáneamente memorioso e imaginativo. Por ello mismo, enfrenta a la *memoria* histórica (es decir, la tradición, el ritual y la nostalgia

[12] Confluencia "trivial" (como entrecruce de vías principales), estudiada en su oportunidad por Roberto Follari en su *Interdisciplinariedad. Los avatares de la ideología,* 1982. En el fondo se trata de un problema epistemológico ya anunciado en *El silencio del saber* de Carlos Álvarez *et al.* y en *El concepto de modelo* de Alan Badiou.

[13] Como ilustración podría ser suficiente la mención de trabajos tan distintos entre sí como los de Roland Barthes (1976), Xavier Rubert (1984), Lisa Block (1987) e Isaac Joseph (1988).

por los orígenes perdidos) con la *imaginación* histórica (esto es, la utopía, la ideología del progreso y la ruptura de las tradiciones que genera una tradición de ruptura). El resultado es un discurso necesariamente provisional, relativista y tolerante, en permanente búsqueda del diálogo, apoyado en la fuerza de la imaginación y en la lógica del juego.

La presencia simultánea de la tradición y la utopía, o más exactamente, la relativización de las tradiciones y el fin de las utopías, genera el paradigma de la crisis, cuya marca es la aspiración a vivir en un presente que reconoce la fuerza mítica de las raíces, y a la vez ironiza sobre la existencia de las certidumbres.

En el espacio de la crisis de los paradigmas en el que vivimos, conceptos como clásico y moderno, culto y popular o único y múltiple dejan de tener un valor canónico, y sus diferencias se disuelven al compartir un mismo espacio, necesariamente laberíntico, rizomático y fragmentario.

Si es cierto que el futuro ya no es lo que era, podemos afirmar que la crisis de los paradigmas es el único paradigma al que tendremos acceso ante el futuro que se aproxima. Por ello es conveniente recordar que el paradigma de la crisis contiene, como todo palimpsesto, el germen de su propia disolución.

Fuentes consultadas

Álvarez, Carlos *et al*. (1979), *El silencia del saber*, México, Nueva Imagen.

Austin, John Langshaw (1982), *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós.

Badiou, Alan (1972), *El concepto de modelo*, México, Siglo XXI Editores.

Barthes, Roland (1976), *Lección inaugural*, México, Siglo XXI Editores.

_____ (1989), *S/Z*, México, Siglo XXI Editores.

Bartra, Roger (1987), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.

Block, Lisa (1986), *Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI Editores.

_____ (1987), *Al margen de Borges*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon y Jean Claude Passeron (1976), *El oficio de sociólogo*, México, Siglo XXI Editores.

Clark, Katherina y Michael Holquist (1984), *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Harvard University Press.

Culler, Jonathan (1984), *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra.

Devereaux, Georges (1977), *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, México, Siglo XXI Editores.

Follari, Roberto (1982), *Interdisciplinariedad. Los avatares de la ideología*, México, UAM-Azcapotzalco.

Joseph, Isaac (1988), *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión del espacio público*, Madrid, Gedisa.

Kierkegaard, Soren (1965), *The concept of irony. With constant reference to Socrates*, Bloomington, Indiana University Press.

Lakoff, George (1980), *Metaphos we live by*, Chicago, The University of Chicago Press.

Lozano, Jorge (1987), *El discurso histórico*, Madrid, Alianza.

Lyotard, Jean-Francois (1987 [1979]), *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra.

Monsiváis, Carlos (1987), *Escenas de pudor y liviandad*, México, Era.

Nichols, Bill (1981), "Pragmatics, paradox and pleasure", en *Ideology and image. Social representations in the cinema and other media*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 93-103.

Paulos, John A. (1988), *Pienso, luego río*, Madrid, Catedra.

Rall, Dietrich (1986), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM.

Rama, Ángel (1984), *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.

Rubert, Xavier (1984), *Las metopías. Metodologías y utopías de nuestro tiempo*, Barcelona, Montesinos.

Suleiman, Susana e Inge Crosman (1980), *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*, Princeton, Princeton University Press.

Thiher, Allen (1984), *Words in reflection. Modern language theory and post-modern fiction*, Chicago, The University of Chicago Press.

Tomkins, Jane P. (1980), *Reader-response criticism. From formalism to post-sructuralism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.

Ulmer, Gregory (1989), *Teletheory. Grammatology in the age of video*, Nueva York, Routledge, Chapman & Hall.

Watzlawick, Paul (1988a), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*, Buenos Aires, Gedisa (colección El Mamífero Parlante).

_____ (1988b), *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder.

Wittgenstein, Ludwin (1988 [tr. ed. 1958]), *Investigaciones filosóficas*, México, UNAM.

Las humanidades como espacio dialógico

La interpretación como hipótesis de trabajo[1]

El objeto de estas notas es mostrar algunas características e implicaciones metodológicas de ciertas aproximaciones recientes al estudio de la interpretación desde la perspectiva de los procesos de recepción.

Si partimos del supuesto de que todo estudio de carácter general acerca de la comunicación social es, de manera necesaria, un estudio acerca de las diferencias sociales, ello nos lleva a pensar en la comunicación como el espacio discursivo donde se reflexiona sobre las distintas formas del diálogo cultural. Así, es posible conceptualizar a las ciencias del comportamiento (antropología, psicología, psicoanálisis y sociología) como disciplinas ocupadas en estudiar los problemas de la identidad cultural.

En el contexto de estas disciplinas, durante las últimas décadas se ha iniciado una tendencia a la relativización e integración de los modelos de estudio considerados anteriormente canónicos, a la cual podría llamarse *relativista*, y ha sido antecedida por otras dos: *contenidista* y *formalista*.

En las teorías contenidistas se intenta encontrar un subtexto debajo de todo discurso, esto es, se pretende descubrir una verdad oculta detrás de la lectura literal de los textos culturales, como una

[1] Publicado con el título "Tendencias actuales en la investigación social", en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Toluca, UAEM, 1998, pp. 85-89.

interpretación única y necesaria, a la manera de una traducción que un discurso cualquiera, por sí solo, es incapaz de explicar.

Dicha lectura de los signos obliga a establecer una reducción metodológica, en el sentido de la homologación con un código transtextual. Se trata, en otras palabras, del reconocimiento de una intencionalidad y un determinismo que responden al contexto de enunciación del discurso, sea este último de naturaleza colectiva e individual, histórica o artística. En esta tendencia se encuentran algunas formas ortodoxas y reduccionistas del marxismo, el psicoanálisis, el historicismo, la sociología de la acción y el feminismo.

En la tendencia formalista, en cambio, es posible reconocer la búsqueda de constantes estructurales, independientes del plano referencial y del contexto de enunciación e interpretación. Se trata de otra forma de reducción metodológica, orientada hacia el estudio de la norma y la excepción, y caracterizada por el reconocimiento de elementos independientes de toda intención y contexto, es decir, autónomos de todo sujeto y de una conciencia que determina su acción. Aquí se inscriben, por supuesto, algunas formas de la semiología, los estudios de la retórica tradicional, el formalismo lingüístico y las distintas formas del estructuralismo en antropología, psicología y filosofía de la comunicación, del Círculo de Moscú (Jakobson) al Círculo de Praga (Hjelmslev) hasta llegar a la Escuela de París.

Todas estas formas de aproximarse a los procesos comunicativos se han centrado, respectivamente, en la comunicación o el enunciado, dejando de lado el papel activo de la interpretación, es decir, la actividad del lector, el espectador o el auditorio de un discurso cualquiera.

Precisamente, durante las últimas décadas, al surgir un interés sistemático por las relaciones entre el texto y sus usuarios, y por el contexto que determina toda interpretación, se ha desarrollado la tendencia relativizadora, la cual afecta lo mismo a la creación y la reflexión culturales que a las formas de la comunicación cotidiana.

Esta tendencia ha surgido por el interés de distintas disciplinas hacia los procesos de recepción y se inscribe en el contexto de los estudios sobre la identidad cultural. Por esta razón, se la puede encontrar en campos tan diversos entre sí como la etnología, la crítica literaria, la teoría del cine y la sociología del conocimiento.

Al estudiar los procesos de recepción, no sólo se integran y relativizan los elementos ya estudiados en las tendencias anteriores, sino que se prefiere adoptar una actitud de reconocimiento del carácter contextual, provisional y arbitrario de toda interpretación, así como del carácter reduccionista, parcial y tautológico de todo código transtextual. De esta manera se logra escapar del reduccionismo metodológico de las tendencias contenidistas y formalistas, y se enfatiza, en cambio, el carácter lúdico, aproximativo e intertextual de todo discurso cultural, cuyo sentido es entendido como una construcción que depende de los horizontes de lectura del usuario de los signos, es decir, de su experiencia previa, de sus expectativas y de su contexto de interpretación.

En esta tendencia se encuentran modalidades teóricas del pensamiento crítico contemporáneo tales como la estética de la recepción, la semiótica peirceana, el posestructuralismo, la hermenéutica, la crítica dialógica bajtiniana, algunas formas de la genealogía foucaultiana, y el pensamiento posmoderno, con su crítica a la idea del progreso y de la memoria nostálgica, y su relativización de los conceptos de verdad, género, moral y razón utópica.

En este contexto de redefinición permanente, el presente se entiende como aquel tiempo en continua disipación, diseminación y fragmentación, en permanente estado de reinventación de sí mismo. Y es precisamente en esta aleatoriedad donde las ciencias sociales han generado las estrategias propias del discurso constructivista, esto es, el discurso del observador implicado. Las características de esta nueva aproximación al estudio de la identidad cultural son la autorreferencialidad, la narratividad como estrategia de escritura y la

interdisciplinariedad, todo lo cual lleva, en algunos casos, no sólo al fin de la descripción y al reconocimiento del sentido intertextual de todo texto, sino a la aceptación de la propia parodia.

La aproximación al estudio de la comunicación integra diversas tradiciones teóricas y adopta diferentes variantes, entre las que sobresalen las siguientes:

a) Sociología de la vida cotidiana urbana: se retoman elementos de sociología de la cultura y de etnoliteratura, y se revalora el sentido de la tradición oral en los espacios de la "ciudad letrada". Entre aquellos que cultivan esta escritura encontramos a autores como Marc Augé, George Lakoff e Isaac Joseph Tyler.

b) Estética del gusto: propia del espacio neobarroco contemporáneo, centrada en el estudio de los mecanismos de la intertextualidad, la fragmentariedad y el azar, el instante, la asimetría y los espacios laberínticos. Por supuesto, aquí encontramos también al teórico Omar Calabrese, además de Paul Virilio, Gilles Lipovetsky y Jean Baudrillard.

c) Gramatología de los medios: se relativizan entre sí los discursos personal y experto y el sentido común. Se trata de la adopción, en el discurso escrito, de las estrategias de seducción y montaje propias de la televisión contemporánea. La propuesta original de este nuevo género de la escritura ha sido iniciada por Gregory Ulmer, y ha sido desarrollada simultáneamente en diversos campos de la creación y la crítica cultural por John Cage, Roland Barthes e Italo Calvino.

d) Estética de la recepción medial: entendida como historia de la cultura y como fenomenología de la percepción. Se trata de una de las áreas de investigación menos exploradas y más complejas y sugerentes en el desarrollo actual de las ciencias sociales y las humanidades. Tan sólo en

el campo del estudio de la recepción cinematográfica podrían ser mencionados los trabajos de Félix Guattari, Federic Jameson, Will Wright, Christian Zimmer y David Bordwell.

El elemento común a todas estas formas recientes en el estudio de la comunicación, además del ya mencionado paradigma del observador implicado, es el hecho de que estas aproximaciones teóricas articulan los estudios de la identidad cultural y el de los procesos de recepción, relativizando o integrando elementos provenientes de distintas disciplinas.

Antes de concluir estas breves notas conviene señalar que estas nuevas formas de estudio han generado, a su vez, otras formas de escritura, de lectura y de enseñanza.

Al señalar la presencia de nuevas formas de la escritura es necesario recordar que lo propio de la presente década es la escritura de textos fronterizos, en los que la crítica se convierte en una forma de creación (como en los escritos de Roland Barthes o los ensayos de Roger Bartra) y en los que el recuento irónico y personal se convierten, a su vez, en un testimonio de valor científico y de un alto valor literario (como en las memorias etnográficas de Nigel Barley o en las memorias personales de Catherine Bateson).

Por otro lado, se generan nuevas formas de lectura a partir de la unidad en la diversidad de sentidos posibles y de distintos modelos genéricos de la escritura, a partir de las tendencias dentro de la estética de la recepción contemporánea (psicoanalítica, fenomenológica, historiográfica, posmoderna, paródica, carnavalesca, etcétera).

Por último, estas formas de estudio de la identidad cultural han generado también distintas formas de enseñanza en los campos de la comunicación, la etnografía, la sociología y la psicología social. Entre estas nuevas estrategias de educación como investigación se pueden mencionar las diferentes formas de la cartografía

sociológica, la redacción rizomática de los proyectos de investigación, la recomposición narrativa de la experiencia fragmentaria y la reconstrucción narrativa de los procesos de lectura textual y de los medios, así como otras estrategias de enseñanza de la comunicación social que propician el compromiso de la imaginación.

Sin duda, el futuro de la comunicación está en nuestra capacidad para inventar un pasado que nos permita crear un presente cada día más habitable, tolerante y dialógico.

Las humanidades como espacio dialógico[1]

En este trabajo propongo un mapa conceptual para la exploración de las tendencias contemporáneas en teoría y metodología de la investigación en ciencias sociales y humanidades, las cuales pueden ser señaladas, a partir de un modelo ternario, como *clásica*, *moderna* y *posmoderna*.

En este contexto considero que el elemento estratégico común a todas las ciencias sociales es el concepto de *identidad*, mientras el elemento estratégico común a las artes y las humanidades es el concepto de *cultura*. En consecuencia, si consideramos que el producto de la confluencia de ciencias sociales y humanidades es el terreno emergente de los estudios culturales, entonces el objetivo común de estos últimos consiste en reconocer las articulaciones metodológicas de los conceptos de identidad y cultura.

El meta-modelo desde el cual propongo estudiar estas tendencias es la *teoría de los laberintos*. A partir de este meta-modelo metafórico de carácter ternario (a la manera de Peirce) es posible inferir diversos paralelismos en terrenos tan generales como lógica, pedagogía, epistemología y sociología del conocimiento.

De acuerdo con la teoría ternaria de los laberintos, todo sistema de verdad puede ser, respectivamente, *circular* (al aceptar una única

[1] Publicado con el título "La tendencia transdisciplinaria en los estudios culturales", en *Casa del Tiempo*, núm. 38, marzo, México, UAM, 2002, pp. 23-30.

verdad posible), *arbóreo* (al aceptar la coexistencia de varias verdades simultáneas o alternativas) o *rizomático* (al aceptar en su interior la coexistencia virtual de sistemas arbóreos y circulares). Estos sistemas de significación corresponden, respectivamente, a los paradigmas de la *cultura clásica* (es decir, tradicional), *moderna* (como tradición de ruptura) o *posmoderna* (como simultaneidad de elementos excluyentes, que en este caso corresponden a lo clásico y lo moderno).

En el terreno de la lógica, este modelo ternario tiene similitud con las tres formas de argumentación estudiadas por Peirce, es decir, *deducción*, *inducción* y *abducción*. A continuación me detendré en este modelo argumentativo para distinguir algunas de las condiciones y consecuencias de cada una de estas formas de argumentación lógica, pues están presentes, respectivamente, en los modelos teóricos que se ofrecen a continuación, y corresponden a otras tantas estrategias metodológicas de investigación, no sólo en ciencias sociales y humanidades, sino incluso en las ciencias naturales y exactas, así como en la toma de decisiones en la vida cotidiana (cruzar una calle, estructurar de una u otra forma una tesis de posgrado, etcétera).

Epistemología para principiantes

A continuación parto del supuesto de que un cuento policiaco es un laboratorio de epistemología. La fuerza de seducción de los relatos policiacos radica, esencialmente, en la sensación de que todo problema de investigación puede llegar a ser resuelto, siempre y cuando seamos capaces de construir las inferencias adecuadas. Por esta razón, el estudio de los relatos policiacos puede resultar muy productivo para los investigadores en cualquier disciplina, y muy especialmente en los terrenos transdisciplinarios de los estudios culturales.

La estructura narrativa de los relatos policiacos suele iniciarse con la presencia de un enigma, es decir, de un efecto (un

crimen) cuyas causas precisas son desconocidas por los personajes. A partir de este resultado se ofrecen los elementos de argumentación derivados del sentido común y más adelante aparecen los argumentos derivados de la experiencia policiaca, apoyada en la existencia de casos anteriores. Sin embargo, ninguna de estas formas de interpretación resulta suficiente para resolver el caso, y es aquí donde aparece la figura del investigador independiente, que reconstruye las argumentaciones anteriores para señalar sus limitaciones, y a continuación formula varias hipótesis. Una de éstas es la más verosímil, y con su descubrimiento se resuelve el caso y se concluye el relato.

La estructura narrativa de este laboratorio epistemológico es similar a las formas espectaculares de argumentación que encontramos en una película donde se escenifica un juicio, pues también ahí se ponen en escena, alternativa y dramáticamente, las estrategias de argumentación que acaban de ser referidas. Aquí es necesario señalar que, en el fondo, toda argumentación es abductiva, pues siempre parte de un enigma que merece ser investigado. Es decir, toda investigación se inicia a partir de una falta: la ausencia de certeza. Pero mientras la argumentación deductiva es una abducción *hipercodificada*, la inducción es un tipo de argumentación donde la abducción está *hipocodificada*. Veamos más detenidamente las características de cada una de las tres estrategias de argumentación que estamos estudiando, y que definen, respectivamente, toda experiencia de investigación.

El *razonamiento deductivo* es normativo, es decir, se inicia a partir de la existencia de una definición, ésta se aplica a un nuevo caso y se produce una conclusión. Este tipo de razonamiento establece una estrategia axiomática, pues parte de una norma (definición, regla o ley) establecida de antemano. Es la aplicación de la ley, pero no implica necesariamente el reconocimiento de lo justo; es la aplicación de una definición, pero no implica necesariamente el

establecimiento de lo verdadero; es el acatamiento de lo normativo (la regla), pero no implica necesariamente lo normal (el sentido común). Es, en todos los casos, una lectura literal del texto, de carácter denotativo y apegada a la letra.

El *razonamiento inductivo*, en cambio, es empirista. Empieza con la observación de numerosos casos, en cada uno de los cuales reconoce algún resultado común, para finalmente formular una definición. O simplemente comprueba, a partir de la observación de nuevos casos, que la regla existente es verdadera (esto es, se ratifica su valor de verdad) o falsa (cuando el nuevo caso así lo indica). Es una estrategia casuística (es decir, que llega a resultados a partir del estudio de caso) y siempre está sometida al principio de prueba y error. Consiste en la construcción, comprobación, verificación, falsación o refutación de una regla, siempre a partir de la experiencia. Es un razonamiento a partir del cual se establece jurisprudencia, o bien, la memoria de casos anteriores. Es una interpretación de la realidad apoyada en la experiencia de interpretaciones anteriores, que por definición siempre pueden ser sometidas a su respectiva verificación empírica.

Por su parte, el *razonamiento abductivo* es conjetural. Se inicia con el examen de las evidencias para después inferir varias reglas o definiciones posibles (en calidad de hipótesis o conjeturas inferenciales) hasta que una de ellas explica la situación de manera satisfactoria, es decir, resuelve el caso. Las evidencias empíricas con las que se inicia el razonamiento abductivo pueden ser de tres tipos: *huellas* de causalidad necesaria (que, cuando son suficientes, contienen la solución al enigma), *indicios* de causalidad probable y *síntomas* de naturaleza sinecdóquica (que forman parte de un síndrome). Este tipo de razonamiento es una estrategia conjetural, esto es, un razonamiento que se inicia con un *fait accompli* (un hecho consumado) y tiene como objetivo reconstruir la lógica causal más probable para resolver el caso.

El razonamiento abductivo es el ejercicio de la incertidumbre, y en su procedimiento hay espacio para juegos del lenguaje que se alejan de la norma establecida, como es el caso de la alegoría, la analogía, la metáfora, la paradoja y la ironía. Es el razonamiento característico de la investigación científica, los cuentos policiacos, la actuación de la defensa o de la fiscalía ante la corte de justicia, y también de la interpretación psicoanalítica. En general, la formulación de conjeturas permite distinguir entre lo legal y lo legítimo. Es una lectura irónica (entre líneas), por ello puede ser considerada también como una lectura argonáutica (que escucha las sirenas). Y es, a fin de cuentas, una relectura de los textos existentes que hace posible la escritura de nuevos textos.

La abducción no sólo está en la raíz de la producción de nuevos conocimientos, sino que está en juego en los procesos de creación y de disfrute de los productos artísticos y literarios, y también en los, a veces, complejos procesos de la toma de decisiones.

A partir de este modelo ternario es posible reconocer, respectivamente, las estrategias argumentativas del *materialismo* (deductivista), del *positivismo* (inductivista) y del *constructivismo* (como sistema conjetural). Es aquí donde hay numerosas conexiones entre el nacimiento y desarrollo de los estudios culturales y los supuestos epistémicos del constructivismo (o construccionismo), en cuyo paradigma se sostiene que toda verdad es producto de una construcción deliberada para fines específicos, la cual puede ser desconstruida y reconstruida de formas diversas. Desde la perspectiva constructivista, toda inferencia interpretativa constituye una *ficción* (una construcción de verdad) que es válida en el contexto particular en el que tuvo su origen.

A partir de este modelo ternario es posible reconocer también las tendencias principales en la sociología del conocimiento, con base en los conceptos de tradiciones disciplinarias, interdisciplinarias o transdisciplinarias. En el primer caso nos encontramos ante

disciplinas de estudio y métodos específicos en el interior de cada una de ellas, cuya lógica es de carácter deductivista, es decir, están apoyadas en una tradición disciplinaria particular. En las tendencias multi o interdisciplinarias se trabaja en agregados de disciplinas donde cada una de ellas permanece autónoma, o bien se integran fragmentos de las disciplinas ya constituidas para la construcción de campos emergentes. Por último, en el caso de la tendencia transdisciplinaria, característica de los estudios culturales, se escapa del *imperialismo metodológico* de las dos tendencias anteriores, donde el objeto de estudio es sometido a las constricciones del método, y en su lugar los métodos de investigación se construyen a partir de una negociación entre la naturaleza del objeto y las expectativas del proyecto de investigación específico, todo lo cual es deliberadamente contextual y relativizador de sus propias condiciones de posibilidad.

Ciencias sociales: del poder de la revolución al poder de la información

A lo largo de los últimos 100 años, en el lapso que va de su reconocimiento institucional en las universidades modernas a la crisis actual de las ciencias sociales, se puede observar una transformación de los intereses comunes a todas ellas. Así, se ha pasado paulatinamente del estudio del orden colectivo al estudio de las rupturas de este orden, hasta llegar, en el momento actual, a un interés justificado por la relación entre poder e información. Esto explica el lugar estratégico que actualmente ocupan los estudios sobre las nuevas tecnologías, y la identificación de las ciencias de la comunicación con las ciencias sociales en su totalidad.

Este paso de los paradigmas clásico y moderno al surgimiento del posmoderno puede observarse, en general, en el interior de cada una de las disciplinas sociales. En todos los casos es posible reconocer la revolución epistemológica que ha supuesto el llamado

giro lingüístico, que consiste en el reconocimiento de que los objetos específicos en el interior de cada práctica disciplinaria siempre son construidos con las herramientas del lenguaje articulado (Rorty, 1991). El origen de esta ruptura epistemológica se puede rastrear en la revolución iniciada a principios del siglo XX por el paso de la filosofía sintética (extensional, que se ocupa de estudiar el mundo) a la filosofía analítica (intencional y autorreferencial, que se ocupa de estudiar sus propias condiciones de posibilidad). Veamos las consecuencias que ha tenido esta revolución epistemológica (del lenguaje filosófico a un metalenguaje similar al de la metaficción) en algunas de las principales disciplinas sociales.

En la historiografía el paso del paradigma clásico al moderno ha consistido en dejar de lado el concepto de una verosimilitud garantizada por la fidelidad a los informantes o a los documentos consultados para acceder a la diversidad de las formas de *interpretación* de estos documentos (Lozano, 1987). Y en la actualidad, el contexto posmoderno consiste en las formas de la reescritura irónica de la narrativa historiográfica, que no es sino una consecuencia de la conciencia escritural de esta disciplina (White, 1992).

En la psicología social se ha pasado de estudiar la oposición entre lo genuino y lo escénico (como una estética de la presencia del individuo) a reconocer el nacimiento de estrategias de la ilusión (como una estética de la diferencia social) hasta acceder actualmente a estrategias de simulacro, donde la identidad es parte de una construcción virtual que puede ser establecida contextualmente, en relación con el vestido o el lenguaje utilizados en cada contexto social.

En el terreno del diseño urbano se ha pasado de un desarrollo espontáneo (premoderno) a un diseño funcional (característico de la modernidad) y a un diseño ecológico. Este último apenas empieza a despuntar, como parte de la conciencia por el medio ambiente natural, así como por atender al medio cultural sin dejar

de lado la funcionalidad de los asentamientos ni la espontaneidad de los usuarios.

En la ciencia política se ha pasado del interés por el nivel macro de análisis (el de los grandes acontecimientos colectivos) a la micropolítica y las situaciones específicas (por ejemplo, la microfísica del poder) para acceder a los niveles de análisis fractal. En este tipo de análisis se reconoce la especificidad causal de cada contexto, ya sea el nivel individual, el núcleo familiar, las minorías ideológicas, la clase social, los partidos y los demás niveles de análisis. Desde esta perspectiva se reconoce que al cambiar de nivel cambian las relaciones entre causa y efecto, convirtiendo así el análisis en un sistema de estrategias de causalidad multifactorial y multicontextual.

Las humanidades: del texto al intertexto

En el terreno de la investigación humanística, sin duda el cambio metodológico más radical durante los últimos 40 años consiste en el descubrimiento del lector como productor de los procesos de significación, es decir, como quien construye un sentido que sólo ha sido propuesto por el autor y que se objetiva en el texto. Este descubrimiento fue posible al haberse transitado del romanticismo de la autoridad autorial (propia del humanismo clásico) hasta el estructuralismo y su interés por los códigos que se comunican entre sí (como consecuencia del desencanto hermenéutico de la posguerra europea). Esta evolución epistemológica posibilitó la integración y relativización de ambos paradigmas en la creación de modelos para el estudio de la intertextualidad posestructuralista, es decir, aquella en la que el lector es quien espontánea e inevitablemente proyecta una significación contextual sobre los signos que interpreta. Aquí es donde la teoría literaria sigue ocupando un lugar estratégico, pues éste es el ámbito de la creación de mundos posibles a través de la palabra, y donde las metáforas

de texto y ficción han sido parte de su propia tradición de análisis. La teoría literaria, además, es el ámbito donde tradicionalmente se ha estudiado la naturaleza de la narrativa, y resulta una fuente de estrategias para estudiar la manera cómo las demás disciplinas construyen sus propias narrativas de legitimación metodológica.

Por otra parte, en la estética cinematográfica podemos observar cómo se ha pasado de la experiencia ritual, anónima y colectiva de ver una película en una plaza pública (como experiencia paradigmática del cine clásico) a la experiencia individual, íntima e intransferible de cada espectador frente a la pantalla de cine o de video (como modelo paradigmático del cine moderno). Pero es hacia finales de los años sesenta cuando surge un *cine de la alusión*, es decir, la tradición de estructurar la narrativa cinematográfica a partir de la narrativa de las películas anteriores. Y esto último, aunado a otros cambios en la estética de la vida cotidiana (vestido, asentamientos urbanos, movilidad social, etcétera), ha propiciado a su vez la existencia de un espectador cada vez más interesado en la oralidad, esto es, en la experiencia de hablar desde la propia subjetividad acerca de la película que acaba de ver en la pantalla. Hoy en día, ir al cine parece ser un ritual a la vez individual y colectivo, caracterizado por la necesidad de cada espectador de responder a la pregunta crucial: ¿Qué te pareció la película? Hoy en día vamos al cine para tener la ocasión de hablar sobre la película que hemos visto, y a partir de esta experiencia de reconstrucción oral de la propia identidad simbólica, reconfigurar nuestro lenguaje interior, surgido de las profundas aguas del inconsciente cinematográfico (a la vez individual y en permanente proceso de reconstitución intertextual).

Por su parte, la música ofrece un modelo metafórico muy útil para describir los procesos señalados hasta aquí. Podemos observar la transición de la *reproducción anónima* (en la música clásica) a las formas de la *interpretación individual* (en la música experimental).

Sin estos antecedentes no se explicaría el surgimiento, a lo largo del siglo XX, de la *improvisación colectiva*. En un concierto de jazz tradicional se integran estas prácticas: la interpretación de una balada se inicia con la línea melódica interpretada por el conjunto, se extiende con la improvisación individual de cada virtuoso del grupo y, finalmente, se nutre de la improvisación colectiva. El jazz es la quintaesencia de la estética posmoderna.

En las artes plásticas, el surgimiento del arte moderno (y de la fotografía) significó el paso de lo figurativo a lo figural, es decir, el paso del proyecto renacentista de *representación* de la realidad (de la manera más fiel posible) a una reflexión sobre los *medios de representación* utilizados por el artista plástico. La realidad ya no es una ni hay una única forma de representarla fielmente. Pero tampoco es suficiente la firma individual del artista, sino que es el discurso verbal el que legitima, justifica y *construye* al arte moderno. Este proceso se inicia con el puntillismo, el impresionismo y sus múltiples derivados, hasta llegar al *collage*, el hiperrealismo y otras manifestaciones del arte conceptual. El concepto (lo figural) se impone al percepto (lo figurativo). Y en el contexto posmoderno accedemos a una estética de la *presentación*, es decir, al terreno de la autonomía semiótica del objeto artístico, que así se constituye como realidad (formal) que se presenta a sí misma y que no pretende representar nada fuera del espacio plástico, dejando la última palabra, una vez más, al espectador.

Los estudios culturales, ámbito liminal de identidades itinerantes

La integración de los modelos estudiados hasta aquí y el surgimiento de los estudios culturales como lugar de confluencia de las ciencias sociales y las humanidades tiene en el centro de su agenda ideológica y metodológica el reconocimiento de la disolución de

las fronteras preliminares y la tolerancia ante la diversidad de combinaciones posibles de identidades simbólicas e imaginarias.

Tal vez la disciplina más próxima a los estudios culturales es, precisamente, la etnografía. Y para reconocer su evolución epistemológica es conveniente recordar la utilísima distinción propuesta por Pike (Headland, Pike y Harris, 1991) entre lo *etic* (exterior, cuantitativo, intercultural, materialista) y lo *emic* (interior, cualitativo, intracultural, idealista), como otras tantas estrategias de construcción epistemológica del objeto de estudio en las ciencias del comportamiento. Sin embargo, la distinción entre estos dos ámbitos puede ser relativizada al repensar los problemas de la identidad y su estudio a partir del reconocimiento de la naturaleza liminal de toda identidad.

En la cultura contemporánea, donde lo marginal se encuentra en el centro del interés social, se sostiene que la suma de todas las minorías tiene un mayor peso ideológico que la existencia de cualquier mayoría. En este contexto, *la identidad es siempre una construcción itinerante y provisional*, desde el momento en el que cada individuo transporta consigo sus propias fronteras simbólicas. Por tanto, la cultura contemporánea es liminal, no sólo porque se encuentra en transformación y crisis permanente, sino porque se define a sí misma a través de las narrativas de la crisis.

El campo más específico de los estudios culturales es el de los estudios sobre la vida cotidiana. En la creación de su propia tradición interdisciplinaria, se ha evolucionado desde la proxémica hasta los modelos metafóricos del capital simbólico, para acceder actualmente al descubrimiento de una estética de la vida cotidiana (Mandoki, 1994; Fernández, 1999).

También es en este terreno donde han surgido objetos nuevos para la investigación transdisciplinaria. En los estudios museológicos se ha pasado del concepto de ritualización de objetos al de la creación de ámbitos para el aprendizaje lúdico, sin que los espacios museográficos dejen de cumplir básicamente una función

legitimadora y legitimable por parte de los discursos institucionales (la crítica de arte, la etnografía o la historiografía oficiales, etcétera). La estrategia epistemológica más radical que permite trascender la polarización de estas tendencias (ritual y lúdica) es la que parte del supuesto de que cualquier espacio (social o natural) puede ser museográfico a través de una mirada que lo reconozca como tal, es decir, como simultáneamente lúdico y ritual y, por lo tanto, como un espacio educativo. A partir de esta perspectiva, el objetivo último de todo museo sería volverse innecesario, y devolver al visitante la última palabra, esto es, su capacidad de observación, recreación y aprendizaje.

Y el dinosaurio todavía estaba allí

Estas reflexiones sobre la evolución de los modelos metodológicos y epistemológicos para el estudio de identidad y cultura, es decir, de los procesos de comunicación social, podrían concluir señalando también el surgimiento de objetos nuevos de estudio, como es el caso de la iconografía de los dinosaurios (Mitchell, 1998). En este terreno, al nacimiento del capitalismo de mercado le correspondió la imagen del monstruo antediluviano, mientras que al periodo del capitalismo monopolista de Estado, el descubrimiento de los reptiles erectos. Actualmente, la iconografía que pertenece al capitalismo multinacional son los velociraptors de *Jurassic Park*, es decir, las aves sin plumas que se caracterizan por cumplir las funciones de sus antepasados con una notable reducción de recursos, aunada a una evidente adaptabilidad a cualquier situación inesperada y una creciente tendencia al trabajo en equipo (como ocurre en las pequeñas compañías especializadas que caracterizan el mercado neoliberal contemporáneo).

Este mapa de la evolución de los métodos de investigación en las ciencias sociales, las humanidades y los estudios culturales

contemporáneos permite reconocer la vitalidad de la epistemología posmoderna, que no es sino la recuperación crítica de las tradiciones clásica y moderna en los estudios de comunicación social.

Lo que sigue es un mapa conceptual de las principales corrientes en teoría y metodología en la investigación contemporánea. El énfasis está puesto en los conceptos de identidad (ciencias sociales), cultura (artes y humanidades) y en la relación entre identidad y cultura (estudios culturales). La tendencia general que articula todo lo anterior es la transdisciplinariedad. El metamodelo metafórico que permite entender estos campos es la teoría de los laberintos.

Campo del conocimiento	Tradiciones clásica y moderna	Tendencia posmoderna
Teoría de los laberintos	Circular / Arbóreo	Rizomático
Lógica y Pedagogía	Deducción / Inducción	Razón abductiva
Epistemología	Positivismo / Materialismo	Constructivismo
Sociología del conocimiento	Disciplinas jerarquizadas / Interdisciplinariedad	Transdisciplinariedad
Ciencias sociales	Tradición (orden social) / Tradición de ruptura (revolución)	Evolución (información)

Historia	Documentos (como fuentes) / Interpretación de fuentes	Reescritura Irónica
Economía política	Capitalismo de mercado/ Monopolio de Estado	Capitalismo multinacional
Psicología social	Identidad romántica (presencia) (genuino *vs.* escénico) / Identidad dialógica (diferencia) /Estrategias de ilusión	Identidad virtual (multílogo) / Estrategias de simulacro
Diseño urbano	Espontáneo / Funcional	Ecológico
Ciencia política	Nivel macro / Nivel micro	Fractalidad
Artes y humanidades	Autor / texto	Intertextualidad (todo está relacionado con todo lo demás)
Literatura	Intenciones del autor / Estructura textual	Lector como productor

Cine	Palacios del cine: melodrama y géneros / Salas de proyección: neorrealismo y rupturas	Video: oralidad (cine de alusión)
Música	Reproducción anónima / Interpretación individual	Improvisación colectiva
Arte	Representación / Medios de representación	Presentación
Estudios culturales	Cultura elitista / Cultura de masas	Disolución de fronteras
Vida cotidiana	Proxémica y kinésica / Capital simbólico	Estética de la vida cotidiana
Etnografía	Perspectiva etic (desde el exterior) / Perspectiva emic (desde el interior)	Liminalidad (margen como centro) (identidad itinerante)
Estudios museológicos	Ritualización de objetos / Aprendizaje lúdico	Cualquier espacio a través de mirada ritual y lúdica
Iconografía de dinosaurios	Monstruo antediluviano / Reptil erecto	Aves sin plumas (recursos reducidos, trabajo en equipo, adaptabilidad)

Fuentes consultadas

Eco, Umberto (1988 [1985]), "El Antiporfirio", en *De los espejos y otros ensayos,* Barcelona, Lumen, pp. 358-387.

_____ (1989 [1983]), "Cuernos, cascos, zapatos: algunas hipótesis sobre tres casos de abducción" en Umberto Eco y Thomas A. Sebeok (eds.), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce,* Barcelona, Lumen, pp. 265-294.

Fernández Christlieb, Pablo (1999), *La afectividad colectiva,* México, Taurus.

Headland, Thomas N., Kenneth L. Pike y Marvin Harris (eds.) (1991), *Emics and etics: The insider/outsider debate,* Newbury Park, California, Sage (Frontiers of Anthropology 7).

Ibáñez, Jesús (1991), *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden,* Madrid, Siglo XXI Editores.

Klein, Julie Thompson (1990), *Interdisciplinarity. History, theory and practice,* Detroit, Wayne State University.

Lozano, Jorge (1987), *El discurso histórico,* Madrid, Alianza.

Mandoki, Katia (1994), *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano,* México, Grijalbo.

Mitchell, William John Thomas (1998), *The last dinosaur book: the life and times of a cultural icon,* Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

Rorty, Richard (1991 [1989]), *Contingencia, ironía y solidaridad,* Barcelona, Paidós.

White, Hayden (1992 [1973]), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX,* México, FCE.

La ficción posmoderna como espacio fronterizo

La serie como proyecto literario[1]

El estudio de los *cuentos integrados*, es decir, de las series de cuentos con unidad temática, genérica o estilística, se inscribe en la discusión sobre la escritura fronteriza, ya que estas series de textos breves se encuentran a medio camino entre la novela y el cuento (en términos de extensión y estructura interna). En esa medida, su estudio ofrece una oportunidad para replantear algunos problemas fundamentales para la teoría y la crítica literaria, en particular en lo relativo a las fronteras entre escritura, edición y lectura. Además, su estudio pone en evidencia la necesidad de formular una nueva preceptiva para la teoría de los géneros literarios.

En otras palabras, el estudio de los cuentos integrados ofrece una oportunidad para replantear el eterno problema de las definiciones genéricas: ¿qué es un cuento?, ¿qué es una novela?; y más recientemente: ¿qué es una minificción?, ¿cuáles son las fronteras entre estos géneros?; aún más importante, al estudiar las series de minificción: ¿las diferencias entre narración, ensayo y poema en prosa pueden llegar a ser producidas por el contexto de cada lectura?

En la medida en que el autor es el primer editor de los textos que escribe, podemos preguntarnos si escribir no es una estrategia

[1] Publicado con el título "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve", en *Revista de Literatura*, vol. 66, núm. 131, Madrid, Instituto de la Lengua Española-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 5-22.

para proponer modos de lectura, tanto de un mismo texto como de los textos escritos con anterioridad.

Los cuentos integrados y otras formas de escritura serial

La intención central de las líneas que siguen consiste en llamar la atención sobre el hecho de que aunque en la tradición anglosajona hay ya numerosos estudios sobre los cuentos integrados, en la tradición hispanoamericana no sólo existen magníficos textos que merecen ser estudiados, sino que además hay una producción literaria relacionada con la serialización y la fragmentación en la que se plantean problemas de una riqueza literaria que está ausente en otras lenguas. En particular, la riqueza de los ciclos de minificción (textos irónicos, genéricamente híbridos, cuya extensión tiende a ser menor a 400 palabras) y de las novelas integradas exclusivamente por esta clase de textos, constituyen aportaciones literarias específicas de esta región. Aquí es necesario señalar la distinción entre otras formas de minificción, pues este término es utilizado para hacer referencia simultáneamente a minicuentos (de carácter narrativo y estructura tradicional) y microrrelatos (de naturaleza híbrida y estructura poco convencional).

El estudio de esta preceptiva genérica y los procesos de lectura que ella exige es una múltiple asignatura pendiente. La tradición de experimentación genérica en nuestra lengua plantea problemas ligados al concepto mismo de fragmentación, proveniente de las vanguardias de principios del siglo XX.

Más aún, si se ha llegado a afirmar que la lengua franca de la novela (en su versión canónica del realismo decimonónico) fue el francés durante la segunda mitad del siglo XIX, y que la lengua franca del cuento (en su expresión canónica más tradicional) fue el inglés durante la primera mitad del siglo XX, tal vez la lengua franca de la minificción (como género proteico, ajeno a la tradición

del minicuento) ha sido el español, especialmente el escrito en Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo xx.

Por otra parte, el estudio de los cuentos integrados y otros géneros fronterizos, fragmentarios y seriales lleva a reconocer una paulatina relativización de los cánones genéricos. Tal vez lo verdaderamente experimental hoy en día sería escribir una novela o un cuento que estuvieran exentos de fragmentación y de hibridación genérica. En ese sentido, el género que sirve como referencia obligada no es ya la novela (en su acepción más tradicional, sujeta a las reglas de verosimilitud realista) ni el cuento (en su variante clásica y epifánica, caracterizado por un final sorpresivo), sino la minificción (género literario desarrollado a lo largo del siglo xx, que a su vez anunció el nacimiento de la escritura hipertextual).

En este trabajo señalo la existencia de varias estrategias de escritura, edición y lectura de series narrativas que permiten relativizar las fronteras convencionales entre la unidad textual (en particular, la unidad de la novela) y la diversidad genérica (en específico, la identidad de cada cuento o minificción). El estudio de los cuentos integrados y otras formas de escritura serial y fragmentaria puede llevar a la relectura y reescritura de las reglas genéricas tradicionales.

Lo que está en juego en el estudio de las series de textos breves es el reconocimiento de las posibilidades de lectura que ofrecen las manifestaciones textuales de lo mismo y lo múltiple, en la reformulación de las fronteras entre el todo y las partes. Estas estrategias son las que permiten reconocer las diferencias entre *cuentos integrados*, *novela fragmentaria*, *minificciones integradas*, *ciclos de minificción* y *cuentos dispersos*.[2]

[2] Estas estrategias no agotan la diversidad de posibilidades de la lectura y la escritura de series de textos breves, pues las tecnologías electrónicas hacen posible que el lector participe en la creación del texto al interactuar con la pantalla, en relación con lo que aquí llamo *ciclos de minificción* y *minificciones integradas*. Los expertos en estas formas (electrónicas) de escritura literaria llaman a estos nuevos géneros simplemente *hipertextos*. El estudio de sus posibilidades literarias ya se ha iniciado en lengua española. Véase *Hipertexto y literatura* de Jaime Alejandro Rodríguez y *Literatura e hipermedia* de Núria Vouillamoz. También pueden estudiarse algunas traducciones importantes como *Hamlet en la*

En algunos casos todas estas formas de escritura coexisten en un mismo volumen, y el lector se enfrenta a la posibilidad de poner en juego y reformular sus estrategias de interpretación. En estos casos el texto permite diversas lecturas genéricas, de tal manera que un volumen puede ser leído, simultánea o alternativamente, como novela, serie de cuentos y ciclo de minificciones.

Esta simultaneidad de géneros se aleja de la ortodoxia genérica dominante a principios del siglo XX; un siglo después esa ortodoxia coexiste con otras estrategias textuales. Las preceptivas más tradicionales de la novela y del cuento han dejado de lado aquello que consideran una mera anomalía o han tratado de asimilar las formas experimentales a alguno de los géneros canónicos, en lugar de reconocer el peso que tienen los contextos de interpretación que pone en juego cada lector frente a la singularidad de estos textos.

El estudio de estas formas de escritura no sólo lleva a replantear las fronteras entre géneros literarios tradicionales (por ejemplo: ¿por qué consideramos que *Aura* de Carlos Fuentes es una novela y que "El perseguidor" de Julio Cortázar es un cuento?), sino también a reconsiderar las estrategias de la lectura literaria. La distinción entre un género y otro no se reduce a la adopción de una preceptiva u otra, ya que hasta la fecha éstas se han limitado a establecer distinciones generales entre las formas canónicas y las experimentales de la novela y el cuento, y de las distinciones precisas entre narración, ensayo y poesía.

Cuando lo excepcional se convierte en norma (o más exactamente, cuando la ruptura se convierte en una *tradición de ruptura*) es necesario reformular el concepto mismo de canon, y reconocer las estrategias de lectura que hacen posible la escritura de textos

---

holocubierta de Janet H. Murray y los trabajos fundamentales de George P. Landow. Ver también las fuentes de consulta esenciales al final del trabajo.

que sólo son excepcionales desde la perspectiva de las preceptivas originarias.

La lectura fragmentaria como un acto productivo

El acto de leer puede tener diversas consecuencias en el lector. En algunos casos puede significar una suspensión momentánea de aquello que el lector sabe. Y en particular, la lectura de series textuales (incluyendo cuentos integrados) puede significar una suspensión de aquello que el lector sabe acerca de los géneros literarios.

De manera paralela al reconocimiento de este fenómeno, cada día más frecuente, sería necesario reformular la teoría tradicional de los géneros, que en ella tengan cabida las formas de escritura (y de lectura) que surgieron y se desarrollaron durante el siglo XX. Aparición (durante las primeras décadas) de los textos literarios que ahora llamamos *minificción* es el resultado de nuevas formas de lectura y escritura literaria, y es también el anuncio de otras maneras de leer y reescribir el mundo, pues su creación coincide con el surgimiento de una nueva sensibilidad. El reconocimiento de estas formas de escritura requiere estrategias de interpretación más flexibles que las tradicionales, es decir, estrategias que estén abiertas a incorporar las contingencias de cada contexto de interpretación.

Un primer intento de enfrentar la diversidad de formas de escritura que rebasan las preceptivas tradicionales consistió en emplear de manera recurrente y poco sistemática el término *relato* en oposición a *cuento* (de manera similar a lo que ha ocurrido en lengua francesa con la palabra *nouvelle* en oposición a los vocablos más tradicionales, *récit* y *conte*). En lengua española, el término *relato* ha sido utilizado ya sea para referirse a *algo más* que un cuento (un cuento experimental), a *algo menos* que un cuento (una narración sin valor literario) o a *algo diferente* a un cuento (ya sea un texto híbrido, un cuento muy extenso o incluso un poema en prosa).

El surgimiento del término *minificción* es consecuencia directa de este nuevo contexto de lectura, donde las posibilidades de interpretación de un texto exigen reformular las preceptivas tradicionales y considerar que un género debe ser redefinido en función de los contextos de interpretación en los que cada lector pone en juego su experiencia de lectura (su memoria), sus competencias ideológicas (su visión del mundo) y sus apetitos literarios (aquellos textos con los cuales está dispuesto a comprometer su memoria y a poner en riesgo su visión del mundo).

Así, por ejemplo, durante el siglo XX encontramos minificciones que pueden ser leídas alternativamente como poema en prosa, ensayo, crónica, alegoría o cuento, de tal manera que un mismo texto es incluido en antologías de cada uno de estos géneros. Este hecho bien conocido revela una vez más la insuficiencia de la preceptiva genérica tradicional para dar cabida a textos que se resisten a ser reducidos a uno u otro canon de lectura. Éste es el caso de las fábulas paródicas de Augusto Monterroso, las viñetas alegóricas de Juan José Arreola, las prosas irónicas de Julio Torri o los juguetes textuales de Guillermo Samperio, por mencionar sólo algunos autores canónicos del contexto mexicano. Por supuesto, algo similar se puede afirmar de los *espantapájaros* de Oliverio Girondo, los *archiprólogos* de Macedonio Fernández y los textos aún más inclasificables de Felisberto Hernández, entre otros autores de minificciones en el Cono Sur.

En contraste con esta riqueza literaria, en la escritura de textos muy breves en la tradición anglosajona domina la presencia de *minicuentos*, es decir, cuentos convencionales de tamaño reducido. Si consideramos las series de *minificciones integradas* como un caso extremo de cuentos integrados, es notable la casi total ausencia en lengua inglesa y en otras lenguas de genuinas *minificciones* (híbridas, proteicas y sometidas al rigor aleatorio de la serialización literaria), acompañada por la ausencia de una tradición del poema en prosa

que haya alcanzado la diversidad y riqueza literaria que ha logrado en América Latina (con la notable excepción del francés).

Aquí es conveniente señalar que los textos que conforman una serie de cuentos integrados están escritos teniendo en mente su relación entre sí, de tal manera que en conjunto adquieren una clara unidad estructural. Por esta razón, algunos estudiosos han propuesto llamarlos también *cuentos enlazados* (Anderson, 1992) o *cuentos moleculares* (Dolezel, 1976).

En términos generales, cuando la unidad entre los cuentos de un mismo libro es notable, nos encontramos ante un *ciclo cuentístico* (Ingram, 1971) o una *secuencia cuentística* (Kennedy, 1985). Esta modalidad ha sido ampliamente estudiada en la tradición anglosajona. En el estudio de Maggie Dunn y Ann Morris (1995), que abarca más de 250 títulos, estas autoras no dudan en llamar a esta modalidad *novela compuesta*, lo cual es problemático, pues puede ser conveniente distinguir entre una serie de cuentos y una novela fragmentaria.[3] Tan sólo en el contexto mexicano de la segunda mitad del siglo XX es posible señalar más de medio centenar de títulos que pueden caber bajo esta categoría,[4] mientras la tradición genérica de los cuentos integrados se mantiene vigente en los escritores contemporáneos.[5]

---

3 Así, por ejemplo, Russell Cluff señala enfáticamente que "la secuencia cuentística, antes de formar un total coherente, es una colección de cuentos. Y no es, ni será nunca, una novela donde los apartados internos —tanto por tradición como por función práctica— sean totalmente interdependientes" (1998: 66).

4 La unidad temática de estas series de cuentos puede estar definida por la presencia de personajes similares que habitan un espacio común, como en *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo o en *Benzulul* (1959) de Eraclio Zepeda, y en ocasiones también por la presencia de un narrador común, como en *De Zitilchén* (1981) de Hernán Lara Zavala o en *El ardiente verano* (1954) de Mauricio Magdaleno. La unidad genérica puede estar definida por una tradición claramente reconocible, como el cuento policiaco en *La obligación de asesinar* (1957) de Antonio Helú o el cuento fantástico en *Una violeta de más* (1968) de Francisco Tario. Y la unidad estilística puede ser producida por un tono común a los cuentos de una serie, como la búsqueda de una verdad personal en *Río subterráneo* (1979) de Inés Arredondo o en *El gato* (1984) de Juan García Ponce.

5 Sin salir de la narrativa mexicana podrían ser mencionados algunos ciclos de cuento en los que hay personajes que comparten espacios comunes. Ejemplos bien conocidos sobre la frontera norte son *Los viernes de Lautaro* (1979) de Jesús Gardea; *Registro de causantes* (1992) de Daniel Sada; *Tijuanenses* (1989) de Federico Campbell y *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes. En la ciudad de México habría

La importancia de los cuentos integrados para la discusión de las fronteras entre géneros literarios es evidente. Los problemas genéricos planteados por su existencia pueden ser reconocidos también en otros ciclos narrativos. A continuación se señalan otras formas de series textuales que tienen importantes similitudes y diferencias con los cuentos integrados.

La novela fragmentaria: una serie narrativa no secuencial

Una de las estrategias más sobresalientes que asume la problemática relación entre el todo y las partes en series de textos narrativos breves se encuentra en las novelas formadas por una sucesión de fragmentos cuya organización no necesariamente conserva una lógica secuencial.

El antecedente más inmediato de esta modalidad se desarrolla a lo largo del siglo XIX en forma de *novela por entregas*. Sin embargo, tanto en ese caso como en el de los folletines del melodrama televisivo o cinematográfico (ficcionalizados por Manuel Puig en la serie novelística iniciada en 1968 con *La traición de Rita Hayworth*) se conserva un orden secuencial que difícilmente se ve alterado en la estructura interna de cada capítulo.

En cambio, cuando se habla de *novela fragmentaria* (D'Lugo, 1997) se trata de un texto novelesco formado por fragmentos de extensión considerable, cuya separación puede estar marcada tipográficamente o por la división convencional en capítulos; cada parte puede incluir toda clase de materiales extranarrativos.

---

que señalar textos como *Cerca del fuego* (1975) de José Agustín y muchos otros. Entre los ciclos de cuentos policiacos o fantásticos con una notable cohesión formal pueden ser mencionados *El regreso de la verdadera araña* (1988) de Paco Ignacio Taibo II o *Escenas de la realidad virtual* (1991) de Mauricio José Schwarz. Entre los ciclos de cuento cuya unidad está determinada por el tono se podría mencionar la galería de retratos sarcásticos de la cotidianidad sentimental en *Amores de segunda mano* (1991) de Enrique Serna o la combinación de erotismo, ciencia y humor en *Dios sí juega a los dados* (2000) de Óscar de la Borbolla. Estos títulos están elegidos un poco al azar, pero de éstos sólo el de José Agustín podría ser considerado como novela (fragmentaria).

En términos estrictos, se podría afirmar que toda novela es necesariamente fragmentaria. Sin embargo, la fragmentariedad que está en juego consiste en la presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica, y la presencia de elementos genéricos o temáticos en cada parte que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo.

En esta tradición literaria hay antecedentes tan prestigiosos como *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez; *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán y *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela. Entre los textos contemporáneos más sobresalientes, sin salir del ámbito mexicano, se encuentran *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes; *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco y *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo.

En todos estos casos, el lector se ve obligado a reconstruir la secuencia de la historia narrada, al mismo tiempo que reconoce la interrelación ideológica que existe entre los acontecimientos narrados. Por esta razón, resulta paradójico el uso de la palabra "fragmento" al tratar esta clase de novelas, ya que en términos estrictos cada unidad narrativa es un *detalle* que forma parte de una totalidad preexistente, y sin el cual no tiene sentido.

Una vez más, el peso que se otorga a la unidad total por encima de cada fragmento es consecuencia de la herencia romántica que concede todo el peso del sentido al proyecto editorial del autor. Por otra parte, la frecuencia con la que un lector decide releer, comentar o incluso memorizar algunos fragmentos como una unidad autónoma confirma la tesis dominante en la actual teoría de la recepción, en la cual se reconoce que la historia de la literatura la escriben las sucesivas generaciones de lectores, precisamente al reconocer aquello que les resulta significativo en su contexto de lectura. Esto ocurre, por ejemplo, con el poético lenguaje erótico del capítulo 68 en la *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar; el espléndido

capítulo sobre las variantes de la palabra secreta en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes; los barrocos monólogos del poder en *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, o las aventuras eróticas reconstruidas por un narrador irónico en *La Habana para un infante difunto* (1980) de Guillermo Cabrera Infante.

En ese sentido, la no secuencialidad de la novela fragmentaria pone en marcha mecanismos de lectura similares a los que se ponen en juego durante la reconstrucción de la experiencia de ver una película construida a partir de la *espacialización* del tiempo, es decir, al reconstruir en orden secuencial aquello que ocurrió de manera simultánea, y al recordar aquellas partes que metonímicamente sustituyen a otros de la misma serie. La lectura de textos fragmentarios (donde suele dominar la técnica del monólogo interior) pone en evidencia la fragilidad de los géneros tradicionales, pues la experiencia cotidiana es, por definición, una experiencia del fragmento. Las convenciones genéricas son puestas en evidencia precisamente cuando su ausencia es más notoria.

Minificciones integradas: la novela de fragmentos mínimos

Las novelas formadas por series de minificción (textos literarios extremadamente breves) constituyen un género liminal (es decir, fronterizo) desde todos los puntos de vista posibles, pues ahí se exhiben, se ponen en juego y se ironizan diversas fronteras y convenciones genéricas, y muy especialmente la frontera de la extensión mínima que puede requerir un texto para tener suficiente valor literario, así como el concepto de la unidad de sentido sin fisuras que presuponen la novela y el cuento de carácter convencional.

Las series de minificción constituyen un género textual cuya identidad se define precisamente por ubicarse en la incertidumbre, es decir, en el espacio fronterizo, liminal, paradójico,

indeterminado, productivo, en el que toda interpretación excluyente es literariamente irrelevante.

Las sorprendentes posibilidades literarias que ofrece la escritura extremadamente breve han sido exploradas de manera sistemática a lo largo del siglo xx, y el desarrollo más notable de este género se ha producido en el contexto hispanoamericano.

La lectura de estos textos termina por borrar cualquier lógica jerárquica y definitiva. La lectura crítica de los ciclos de minificción que constituyen una novela plantea problemas fundamentales para la teoría literaria y para la práctica de la escritura, pues son a la vez novela fragmentaria, ciclos cuentísticos y series de minificción. De manera implícita se plantean las preguntas genéticas originarias: ¿son novelas?, ¿son cuentos?, ¿son literatura? La respuesta a éstas y otras preguntas depende del marco desde el cual se formula cada una de ellas, y esa ambigüedad proteica es lo que define la naturaleza genérica, estructural y semántica de la minificción serial.

En síntesis, las minificciones integradas son literariamente fronterizas en varios sentidos. En primer lugar, son textos genéricamente fronterizos en su interior, pues cada uno suele incorporar simultánea o alternativamente elementos de narrativa, poesía o ensayo. Al incorporar elementos de diversos géneros literarios, cada uno de estos textos se encuentra en la frontera entre narración y ensayo, narración y poesía o ensayo y poesía.

Por otra parte, los textos de minificción también tienen una naturaleza genéricamente fronteriza al parodiar o incorporar en su interior elementos de diversos géneros extraliterarios (como viñeta urbana, crónica de viaje, escritura epistolar, manual de instrucciones, descripción taxonómica y virtualmente cualquier otra forma posible de escritura), de los cuales, cada uno de estos textos se encuentra en la frontera entre la escritura tradicionalmente

considerada como literaria y la que tradicionalmente es considerada como ajena a la literatura.[6]

Todas estas formas de itinerancia o hibridación genérica son posibles gracias a la presencia de estrategias irónicas. La ironía (generalmente en forma de parodia, sobreentendido o juegos de lenguaje) funciona como una especie de *ácido retórico* que disuelve las fronteras entre géneros literarios y entre la escritura literaria y la no literaria.

Por último, la minificción también es fronteriza al estar en permanente itinerancia entre las formas de escritura moderna y posmoderna, caracterizadas por estrategias de ironía estable e inestable, respectivamente.[7]

En las series y ciclos textuales de minificción de autores hispanoamericanos y chicanos se encuentra una itinerancia entre las fronteras señaladas, es decir, entre narración, poesía y ensayo; géneros literarios y extraliterarios; pretextualidad y architextualidad; ironía estable e inestable. Pero al tratarse de series formadas por textos de extensión mínima, en estos casos es necesario retomar la discusión acerca de la definición de fronteras entre el todo y la parte, o bien, entre la pertenencia simultánea de cada texto a una unidad serial más compleja (una novela) o a un ciclo narrativo específico (un cuento), sin por ello perder su autonomía como unidad textual (una minificción).

Esto último significa que, además de las fronteras señaladas, las minificciones también son genéricamente fronterizas cuando forman parte de una serie, pues cada texto ofrece al lector

6 La naturaleza híbrida de la minificción ya ha sido señalada por numerosos investigadores. Véase Berchenko (1997). Por ejemplo, Violeta Rojo afirma: "aunque los minicuentos tienen algunas características de los cuentos tradicionales y siguen perfectamente los rasgos diferenciales del género, también tienen otro tipo de características. Así, entre los minicuentos podemos encontrar desde fábulas hasta ensayos, pasando por todas las variaciones posibles de las formas simples y de los escritos no literarios. Es por esta razón que se habla del carácter proteico de los minicuentos, ya que su forma, como la de Proteo, es cambiante" (1997: 93).

7 La distinción entre ironía estable e inestable proviene de Wayne Booth en su *Retórica de la ironía*, 1986.

la posibilidad de ser leído de manera autónoma o como parte de una unidad serial. Por lo tanto, los ciclos narrativos de minificción pueden ser leídos, alternativamente, como *novelas de fragmentación extrema* (novelas formadas por fragmentos muy breves) o como *series de minicuentos integrados* (ciclos de cuentos muy breves que constituyen una novela).

Los antecedentes canónicos de las minificciones integradas en la literatura mexicana son *Cartucho* (1920) de Nellie Campobello y *La feria* (1963) de Juan José Arreola, y muchas de las novelas más recientes que forman parte de esta tradición genérica tienden a ser metaficcionales.[8] En el resto de Hispanoamérica hay notables ejemplos de novelas formadas por minificciones, muchas de ellas elaboradas con una notable carga intertextual.[9] Este género aún está en espera de ser estudiado atendiendo a su naturaleza genérica, y reconociendo que se trata de una escritura que se distingue de los cuentos integrados, la novela fragmentaria y las otras series de minificción.

Ciclos de minificción: las series de varia invención

Los ciclos de minificción son series que, sin tener la extensión ni la estructura de una novela, están formados por parodias y pastiches

8 Al respecto, destacan: *Los juegos* (1967) de René Avilés Fabila; *¿ABCDErio o AbeCeDamo?* (1975) de Daniel Leyva; *Fantasmas aztecas* (1979), *Muchacho en llamas* (1987) y *A la salud de la serpiente* (1988) de Gustavo Sainz; *Héroes convocados* (1982) de Paco Ignacio Taibo II y *Cuadernos de Gofa* (1981) de Hugo Hiriart. Durante la última década del siglo se intensificó la escritura de este género con una marcada tendencia a la autorreferencialidad, como puede observarse en el caso de *La luna siempre será un amor difícil* (1994) y *Estrella de la calle sexta* (2000) de Luis Humberto Crosthwaite; *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990) de Martha Cerda y *Remedios infalibles contra el hipo* (1998) de José Ramón Ruisánchez.

9 *La guaracha del Macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Puerto Rico, 1989), de Luis Rafael Sánchez, están escritas en forma de crónica musical; *Luisa en el país de la realidad* (México, 1994), de la salvadoreña-nicaragüense Claribel Alegría, está elaborada como crónica poética; *Pero sigo siendo el rey* (Colombia, 1983), de David Sánchez Juliao, es un homenaje textual a la música ranchera mexicana; *Tierra de Nadia* (Ecuador, 2000), de Marcelo Báez, está escrita como un diario en internet. Y las novelas chicanas *Klail City* (1976), de Rolando Hinojosa, y *La casa en Mango Street*, de Sandra Cisneros (esta última traducida al español por Elena Poniatowska en 1995), son relatos autobiográficos y a la vez retratos de una comunidad lingüística y cultural.

genéricos, así como por diversos juegos estructurales, intertextuales y lingüísticos.

En Hispanoamérica hay una riquísima tradición de ciclos textuales de minificción, con antecedentes tan distinguidos como *De fusilamientos* (México, 1940) de Julio Torri y *El hacedor* (Argentina, 1960) de Jorge Luis Borges. En este género es posible distinguir entre *ciclos de ciclos* (con la extensión de un volumen autónomo) y *ciclos breves*, que no alcanzan la extensión de un volumen y generalmente forman parte de un material con mayor extensión.

Entre los *ciclos de ciclos* en Hispanoamérica destacan títulos como *Varia invención* (1949) y *Palíndroma* (México, 1971) de Juan José Arreola, y muchos otros.[10] En el interior de cada uno de estos títulos hay una notable diversidad de temas, tonos y géneros; sin embargo, en todos ellos se logra una notable unidad literaria debida a la evidente voluntad de estilo de sus autores.

Los *ciclos breves* tienen como referente obligado la serie de minificciones contenidas en la sección "Material plástico" incluida en el volumen *Historias de cronopios y de famas* (Argentina, 1974) de Julio Cortázar. En esta clase de minificciones de naturaleza proteica encontramos juegos genéricos a la manera de pastiches, como la serie de "Cosas" que se encuentra en *Disertación sobre las telarañas* (1980) o en la serie de "Rarezas" incluida en *Discutibles fantasmas* (México, 2001) de Hugo Hiriart.

Los ciclos de minificción suelen adoptar una estructura lúdica, y con frecuencia tienen una naturaleza abiertamente intertextual, como *Falsificaciones* (Argentina, 1966) de Marco Denevi; *La oveja negra y demás fábulas* (México, 1969) de Augusto Monterroso; *Caja*

[10] Mencionemos las series humorísticas de *Me río del mundo* (Venezuela, 1984) de Luis Britto García; *Despistes* (Uruguay, 1989) de Mario Benedetti; *La Musa y el Garabato* (México, 1992) de Felipe Garrido; *Textos extraños* (México, 1981) y *Cuaderno imaginario* (México, 1990) de Guillermo Samperio; *La felicidad y otras complicaciones* (México, 1988) del chileno Hernán Lavín Cerda; *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992) y *Botánica del caos* (Argentina, 2000) de Ana María Shua y *Retazos* (México, 1995) de Mónica Lavín.

de herramientas (México, 1989) de Fabio Morábito y *Adivinanzas* (México, 1989) del peruano Manuel Mejía Valera. En estos casos se ponen en juego las reglas genéricas de diversas tradiciones extraliterarias, como mitos, fábulas, alegorías, catálogos y juegos infantiles.

Otros ciclos de minificción están estructurados alrededor de varios juegos lingüísticos. Éste es el caso de *Exorcismos de esti(l)o* (1976) de Guillermo Cabrera Infante, donde se proponen reglas diversas para cada breve ciclo de textos.[11] Una variante frecuente de ciclos de minificción en Hispanoamérica es la colección de viñetas y crónicas brevísimas.[12]

Un caso especial: los bestiarios fantásticos

El estudio de los bestiarios, como una forma especial de ciclos de minificción, requiere un tratamiento por separado, pues su especificidad genérica en la tradición hispanoamericana es de naturaleza opuesta a la tradición europea.

En efecto, en la milenaria tradición europea se bestializan los rasgos humanos en un proceso de degradación moral que ha producido vampiros, gárgolas, duendes, homúnculos y hombres-lobo. En cambio, la tradición hispanoamericana de los bestiarios surgió cuando los informantes de los cronistas de Indias (como Gonzalo Fernández de Oviedo, entre muchos otros) describían la fauna y la flora del Nuevo Mundo con una mirada asombrada, proyectando rasgos humanos sobre los fenómenos naturales.

[11] Otros casos notables son *Léérere* (México, 1986) de Dante Medina, donde se descoyuntan las reglas sintácticas con efectos humorísticos, y *Sea breve* (Guatemala, 1999) de Otto-Raúl González, donde también hay numerosos juegos de lenguaje. Un caso extremo de juego estructural es el propuesto en *Infundios ejemplares* (México, 1969) de Sergio Golwarz, donde cada texto es más breve que el anterior, produciendo así lo que el autor llama una estructura *infundibuliforme*, es decir, en forma de embudo.

[12] En México se pueden encontrar ejemplos como *Gente de la ciudad* (México, 1986) de Guillermo Samperio; *Ciudad por entregas* (México, 1996) de Norberto de la Torre y *Crónicas romanas* (México, 1997) de Ignacio Trejo Fuentes. Una variante de esta modalidad son las series de crónicas periodísticas extremadamente breves, como *Patas arriba* (Uruguay, 1998) de Eduardo Galeano y la serie de crónicas de viaje igualmente sintéticas en *Objetos reconstruidos* (Argentina, 1979) de Noé Jitrik.

Es así como encontramos dos grandes tendencias en la tradición de los bestiarios hispanoamericanos, ambas de carácter antropomórfica. La primera de ellas hunde sus raíces en las tradiciones precolombinas, especialmente mesoamericanas, y produce bestias sagradas y ominosas, debido a su íntima proximidad con la muerte. Esta tradición fue incorporando poco a poco, a lo largo de la Colonia, una rica iconografía apocalíptica y extemporáneamente milenarista, revitalizada en los últimos años del siglo XX por la generación de los narradores más jóvenes.

La otra tradición es más moderna y se ha desarrollado especialmente a partir de la década de 1950, produciendo bestias alegóricas, a veces paródicas, en ocasiones hiperbólicas o incluso descritas en un estilo poético. En esta tradición, los bestiarios llegan a emplear el sentido del humor y la ironía al señalar la naturaleza paradójica de seres que, sin ser completamente humanos, exhiben a la manera de fábulas sin moraleja las contradicciones de la condición humana.

Mencionemos una docena de los bestiarios imprescindibles en la tradición hispanoamericana publicados durante la segunda mitad del siglo XX para ilustrar la existencia de ambas tradiciones. Los principales textos de la *zoología fantástica* se inician precisamente con el *Manual de zoología fantástica* (Argentina, 1954) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. Pocos años después Juan José Arreola escribe su *Bestiario* (México, 1959), que es una de las cumbres de poema en prosa escrito en nuestra lengua. Y en la tradición propiamente poética se inscribe el *Álbum de zoología* (México, 1985) de José Emilio Pacheco. También en México se publicó la serie cuentística del *Bestiario doméstico* (México, 1990) de Brianda Domecq, aunque éste no está formado por minificciones.

En la provincia mexicana se han hecho algunas aportaciones interesantes a la tradición de los bestiarios de minificciones, como *El recinto de animalia* de Rafael Junquera (Xalapa, 1999); mientras en Toluca se publicó un apócrifo *Bestiario de Indias* (acompañado

poco después por un *Herbario de Indias*) firmado por el Muy Reverendo Fray Rodrigo de Macuspana, que es el seudónimo utilizado por su recopilador, el investigador universitario Marco Antonio Urdapilleta (UAEM, 1995), y en Guadalajara, el investigador Raúl Aceves escribió un *Diccionario de bestias mágicas y seres sobrenaturales de América* (Universidad de Guadalajara, 1995).

En cuanto a la tradición de las *parábolas irónicas*: en 1951 se publica el conocido *Bestiario* de Julio Cortázar, si bien ya está más emparentado con el *Bestiario* de Franz Kafka que con las Crónicas de Indias, y está formado por cuentos de extensión convencional; en 1969, *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso (nació en Honduras, de nacionalidad guatemalteco y radica en México) y, en Chile, *Bestiario urbano* de Ricardo Cantalapiedra (FCE, 1989).

En México contamos también con escritores en esta tradición, empezando con René Avilés Fabila, conocido por sus minicrónicas de la estupidez humana en sus alegorías de *Los animales prodigiosos* (1989); poco después, el poblano Pedro Ángel Palou publica sus parodias tiernas y sarcásticas en *Amores enormes* (1991), y, en 1999, Ediciones El Ermitaño publicó dos colecciones simultáneas: los minipoemas del *Bichario* del uruguayo Saúl Ibargoyen, avecindado en México desde hace muchos años, y un volumen colectivo con el título *Bestiario fantástico*, que surgió del taller de escritura de Bernardo Ruiz, en el cual se incorporan minificciones inscritas en todas las tradiciones señaladas en este breve recuento, desde el tono ominoso y apocalíptico hasta las alegorías irónicas de una cotidianidad paradójica.

En términos generales, los textos de la tradición apocalíptica o fabulística adoptan un tono hierático, a veces poético, casi urgente, en ocasiones oracular, como el presagio de algo irrevocable y definitivo. Y por su parte, los textos de la tradición irónica son cuentos fantásticos escritos como alegorías de la lectura, del transcurso del tiempo o de las debilidades humanas. En estos cuentos el narrador

se apropia de una situación cotidiana para transformarla en una bola de cristal donde se puede observar, como en un aleph, cualquier otra situación igualmente cotidiana (la del lector). Estos textos son espejos anamórficos que devuelven a sus lectores una imagen a la vez extraña y familiar. En ellos parece responderse a la pregunta por la identidad de los personajes, señalando nuestra condición animal, a la vez finita y compleja.

Cuentos dispersos: en espera de una relectura

Otra estrategia de articulación entre el todo y las partes consiste en la existencia de capítulos de novela con la suficiente autonomía para ser considerados como cuentos. En este caso estamos ante los *cuentos dispersos* en diversas novelas (como los de Fernando del Paso)[13] o los *cuentos intercalados* en una misma novela.[14]

Un caso similar puede ser producido durante el acto de la lectura. Se trata del producto de un lector especializado que establece afinidades formales o genéricas entre textos de un mismo autor o de autores distintos, y reúne estos textos para así poner en evidencia esta propuesta de lectura. Se trata de la compilación de cuentos, minificciones, capítulos o fragmentos de uno o varios textos que son reorganizados para producir proyectos editoriales específicos.

Aquí encontramos las antologías con una estructura capitular propia o las elaboradas por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (*Cuentos breves y extraordinarios*, 1953) y, más tarde, por Edmundo Valadés (*El libro de la imaginación*, 1976), quienes seleccionaron fragmentos extremadamente breves de obras muy voluminosas, creando así numerosas minificciones a partir de un acto nominal y de lectura. Otro caso de cuentos dispersos consiste en la

[13] Fernando del Paso, *Cuentos dispersos*, 1999.
[14] Un ejemplo español se encuentra en *El desorden de tu nombre* (1987) de Juan José Millás.

publicación de los cuentos completos de un autor canónico, como las series anotadas que han sido publicadas durante varias décadas por las colecciones especializadas de Cátedra y Castalia, y las no menos conocidas de Aguilar y Alfaguara. Y también se puede hablar aquí de las distintas compilaciones de cuentos elaboradas por un mismo autor en diversos momentos, como el caso de Sergio Pitol, cuya reorganización editorial de sus propios cuentos alcanza ya numerosas versiones.

Otra variante de este género lo constituyen las recopilaciones de textos breves realizadas por un mismo autor. Por ejemplo, en los *Cuentos en miniatura* (Argentina, 1976) de Enrique Anderson Imbert se han reunido los *casos* de este autor dispersos en sus libros anteriores, es decir, los minicuentos fantásticos y lúdicos que él mismo colocaba al final de cada sección de cuentos de extensión convencional. La reunión de textos que en otro contexto podría parecer una escritura ancilar adquiere así una dimensión más relevante a estos materiales, pues al leerlos en esta compilación resultan más evidentes sus elementos comunes, como parte de un proyecto literario muy consistente.

Un tipo particular de cuentos dispersos lo constituyen aquellos que están inscritos en una tradición genérica (o subgenérica) particular y que pueden ser encontrados en una serie en la que hay también cuentos de otras tradiciones genéricas. Así, por ejemplo, en el *Confabulario* de Juan José Arreola encontramos varios cuentos de ciencia ficción ("El guardagujas", "Anuncio", "En verdad os digo" y "Baby H. P.") entremezclados con cuentos fantásticos, alegóricos y realistas.

Una conclusión para empezar: fragmentos, detalles y fractales

El punto de partida para la discusión sobre las relaciones estructurales entre la parte y el todo es la distinción entre *fragmento*

(referente a la ruptura de una totalidad en elementos que conservan una relativa autonomía textual) y *detalle* (concerniente a la segmentación provisional de una unidad global, íntegra e indivisible). Un tipo particular de detalle es el *fractal* (relativo a todo texto que contiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma serie). Así pues, el fragmento es lo opuesto al fractal: el primero es autónomo; el segundo conserva los rasgos de la serie. Pero mientras el detalle es resultado de una decisión del autor, el fractal es producido por el proceso de lectura. En todos los casos estamos ante el *ocaso de la integridad* de los géneros tradicionales.

El detalle o fractal es una unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece.[15] El fragmento es una unidad narrativa que conserva su autonomía literaria o lingüística frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenece.[16]

En todos los casos el estudio de las series textuales requiere reconocer las consecuencias que tiene el uso extremo de la elipsis, los sobreentendidos, la ambigüedad semántica, la catáfora narrativa (el anuncio de una continuación narrativa en otro segmento textual) y la extrema economía de recursos. No es casual que estos elementos sean estrategias textuales características de la minificción literaria.

Cada uno de los títulos mencionados puede ser sometido a un análisis en el que sean reconocidas las estrategias de organización estructural de cada serie, con el fin de estudiar las fronteras entre el todo y la parte. A estos mecanismos de unidad y fragmentación

[15] Este es el caso de cada una de las secciones de las novelas estructuradas siguiendo una lógica de carácter musical, como *La creación* (1959) de Agustín Yáñez, *¿Quién desapareció al Comandante Hall? Sinfonía metropolitana para cinco voces* (1998) de Julia Rodríguez o *Bolero* (1997) de Pedro Ángel Palou. En los primeros, cada capítulo adopta el ritmo de escritura que corresponde al tono de la partitura musical. En el último, cada capítulo adopta el título de un bolero, indicando también su duración.

[16] Éste es el caso del capítulo 62 de *Rayuela* (que dio lugar a la novela *62 / Modelo para armar*) o el ya mencionado capítulo 68 de esa misma novela (que está escrito en un idiolecto específico de ese texto: el glíglico).

se les podría denominar *estrategias de serialidad*, las cuales son de carácter hipotáctico (series de unidades narrativas subordinadas, donde cada una está ligada en un orden sintáctico necesario) y paratáctico (series de unidades narrativas coordinadas, donde cada una es relativamente autónoma y recombinable durante la lectura); además incluyen, entre otras, las de carácter anafórico (cuando una unidad narrativa retoma un hecho anterior), catafórico (al anunciar un hecho por ocurrir), así como elipsis (suprimiendo un hecho que se da por ocurrido), analepsis (también conocida como *flashback*) y prolepsis (*flashforward*). Todas ellas pueden afectar, en distintos momentos del relato, a elementos narrativos fundamentales, como los personajes, el tiempo, el espacio, el género o el estilo.

Por otra parte, con el fin de mostrar cómo se articulan estas relaciones entre unidad y fragmento, en cada serie es posible reconocer la presencia de la ironía (estable e inestable) como mecanismo de disolución de la unidad genérica, así como también los mecanismos de intertextualidad, en particular aquellos ligados a la fusión de varios géneros literarios y a la presencia simultánea de géneros extraliterarios.

La frontera es una noción que permite definir conceptos, establecer límites, legislar exclusiones, dictaminar perímetros, reglamentar identidades, asentar principios, establecer propiedades. Las series de textos breves no sólo exigen una reformulación de las fronteras entre el todo y las partes, y de las fronteras entre diversos géneros canónicos, sino una reformulación de la frontera más importante en el espacio literario: la que existe entre el proceso de creación y el acto de leer.

Fuentes consultadas

Anderson Imbert, Enrique (1992), "Cuentos enlazados", en *Teoría y práctica del cuento,* Barcelona, Ariel, pp. 115-119.

Berchenko, Adriana (1997), "Proposiciones para una estética del cuento brevísimo: ¿un género híbrido?", en *América*, vol. 18, t. 1: Formes breves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 a nous jours. Poétique de la forme breve. Conte, Nouvelle, París, CRICCAL, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 25-44.

Blanc, Jean-Nöel (1995), "Pour une petite histoire du 'roman-par-nouvelles' et de ses malentedus", en *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siecle,* Actes du colloque de l'Année Nouvelle a Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, Sous la direction de Vincent Engel, Québec, L'instant meme, pp. 173-178.

Booth, Wayne (1986 [1974]), *Retórica de la ironía,* Madrid, Taurus.

Borges, Jorge Luis (2000 [1967]), "Un nuevo género literario", en *Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges,* 4ª ed., México, Siglo XXI Editores, pp.78-89.

Briggs, John y F. David Peat (1999), "La estética de los fractales", en *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*, Barcelona, Grijalbo, pp. 152-154.

Calabrese, Omar (1989 [1987]), "Detalle y fragmento", en *La era neobarroca,* Madrid, Cátedra, pp. 84-105.

Cluff, Russell (1996a), "Los Ferri: la saga familiar de Sergio Pitol", en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. de Sara Pott Herrera, México, UNAM, pp. 379-406.

_____ (1996b), "Colonizadores y colonizados en Zitilchén: la secuencia de cuentos de Hernán Lara Zavala", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 3, University of Texas at El Paso, pp. 56-66.

_____ (1998), "Doce peregrinajes maravillosos", en *Si cuento lejos de ti. La ficción en México,* Tlaxcala, UAT, pp. 61-79.

Corral, Will (1996), "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 44, núm. 2, México, El Colegio de México, pp. 451-487.

D'Lugo, Carol Clark (1997), *The fragmented novel in Mexico. The politics of form,* Austin, The University of Texas Press.

Dolezel, Lubomír (1976), "Narrative modalities", en *Journal of Literary Semantics*, vol. 5, núm. 1, enero, pp. 5-14.

Dunn, Maggie y Ann Morris (1995), *The composite novel. The short story cycle in transition,* Nueva York, Twayne Publishers.

Ezama Gil, Ángeles (1992), "El libro: la colección de cuentos" en *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900,* España, Universidad de Zaragoza, pp. 35-39.

Fuentes, Carlos (1999), "Nuevo tiempo mexicano", entrevista con Ricardo Cayuela Gally, incluida en Jorge Hernández (comp. e intr.), *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas,* México, FCE, pp. 253-265.

Glantz, Margo (1980), "Juan José Arreola y los bestiarios", en *Latin American fiction today. A symposium,* ed. de Rose S. Minc, Takoma Park, Maryland, Hispamérica, pp. 61-70.

Gutiérrez, Domingo (1986), *Claves para la lectura de* La colmena *de Camilo José Cela,* México, Daimón.

Hayles, Katherine L. (1998 [1990]), "Chaos and culture", en *Chaos bound. Orderly disorder in contemporary literature and science,* Barcelona, Gedisa, pp. 214-222.

Heldrich, Philip (1997), "Connecting surfaces: Gertrude Stein's *Three Lives*, cubism, and the metonimy of the short story cycle", en *Studies in Short Fiction*, vol. 34, núm. 4, Newberry College, South Carolina, pp. 427-439.

Ingram, Forrest L. (1971), *Representative short story cycles of the twentieth century. Studies in a literary genre,* La Haya y París, Mouton.

Kennedy, Gerald (ed.) (1985), *Modern American short story sequences. Composite fictions and fictive communities,* Cambridge, Cambridge University Press.

Landow, George P. (1995 [1992]), *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología,* Barcelona, Paidós.

Luscher, Robert M. (1989), "Short story sequence: an open book", en *Short story cycle at a crossroads*, ed. de Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, Baton Rouge, Louisiana State University, pp. 148-167.

Lynch, Gerald (1998), "The one and the many: canadian short story cycles", en Barbara Lounsberry *et al.* (eds.), *The tales we tell. Perspectives on the short story*, Westport, Connecticut / Londres, Greenwood Press, pp. 35-45.

Martínez Fernández, José Enrique (1996), *El fragmentarismo poético contemporáneo*, España, Universidad de León.

Murray, Janet H. (1999 [1997]), *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Barcelona, Paidós.

Paso, Fernando del (1999), *Cuentos dispersos*, selec. y pról. de Alejandro Toledo, México, UNAM (serie Confabuladores).

Reid, Ian (1977), "Brevity expanded: cycle", en *The short story*, Londres, Methuen, pp. 46-49.

Rodríguez, Jaime Alejandro (2000), *Hipertexto y literatura. Una batalla por el signo en tiempos posmodernos*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Rojo, Violeta (1997), "Características del minicuento", en *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, UAM-Azcapotzalco, pp. 55-116.

Scholz, L. (2000), "Fragmentarismo en *Klail City* de Rolando Hinojosa", en *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, España, Universidad de Murcia, pp. 107-114.

Vouillamoz, Núria (2000), *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Barcelona, Paidós.

La minificción como escritura del presente[1]

La minificción es la narrativa que cabe en el espacio de una página. A partir de esta sencilla definición encontramos numerosas variantes, diversos nombres y múltiples razones para que sea tan breve.

En estas notas presento un escueto panorama sobre el estado actual de la escritura de minificción y sobre las discusiones acerca de este género proteico, ubicuo y sugerente, que a la vez se encuentra en los márgenes y en el centro de la escritura contemporánea.

Aquí conviene señalar que aunque el estudio sistemático de la minificción es muy reciente, pues se remonta a los últimos 10 años del siglo XX, su existencia en la literatura hispanoamericana se inicia en las primeras décadas del mismo siglo. Por esta razón, la mayor parte de las reflexiones y observaciones presentadas a continuación se derivan del estudio de las antologías y los concursos de minificción, en cuya tradición los escritores y editores hispanoamericanos se han adelantado en varias décadas a otros muchos lugares del mundo.

La tesis central de estas notas consiste en sostener que la minificción puede llegar a ser la escritura más característica del tercer milenio, pues es muy próxima a la fragmentariedad paratáctica de la escritura hipertextual, propia de los medios electrónicos.[2]

---

1 Publicado con el título "Seis propuestas para un género del tercer milenio", en *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004, pp. 69-85.

2 La parataxis es una relación de coordinación sintagmática, mientras su opuesto, la hipotaxis, es una relación de subordinación sintáctica.

Los problemas que enfrenta la minificción en relación con la teoría, la lectura, la publicación, el estudio y la escritura son al menos los relativos a seis áreas: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad.[3] A continuación me detengo en cada uno de estos problemas señalando algunas de las conclusiones a las que se ha llegado durante los últimos años y algunas de las áreas que podrán ser exploradas con mayor profundidad en el futuro inmediato.

Brevedad

En su introducción a una antología de narrativa experimental publicada en 1971 con el título *Anti-Story*, Philip Stevick incluye como una de las formas más arriesgadas de experimentación la escritura de narrativa extremadamente breve, aquella que no excede el espacio convencional de una cuartilla o una página impresa.

Durante los últimos 20 años esta forma de escritura ha dejado de ser algo marginal en el trabajo de cualquier escritor reconocido o un mero *ejercicio de estilo*. En su lugar, la minificción se practica con mayor entusiasmo y con diversas clases de fortuna por toda clase de lectores.

En el momento en el que está agonizando el concepto mismo de escritores *monstruosos* o *sagrados*, surgen en su lugar múltiples voces que dan forma a las necesidades estéticas y narrativas de lectores con necesidades igualmente múltiples, difícilmente reducibles a un canon que señale lo que es o puede llegar a ser la escritura literaria.

En otras palabras, el espacio de una página puede ser suficiente, paradójicamente, para lograr la mayor complejidad

3 Italo Calvino señaló en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985): levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia.

literaria, la mayor capacidad de evocación y la disolución del proyecto romántico de la cultura, según el cual sólo algunos textos con determinadas características (necesariamente a partir de una extensión mínima) son dignos de acceder al espacio privilegiado de la literatura.

La utilización de textos literarios muy breves, por otra parte, se encuentra entre las estrategias más productivas de la enseñanza, lo cual tiene una clara raíz de tradición oral. El cuento muy breve está siendo revalorado por su importancia didáctica en los cursos elementales y avanzados para la enseñanza de lenguas extranjeras, y en los cursos elementales y avanzados de teoría y análisis literario.[4] En una hora de clase se puede explorar un texto muy breve con mayor profundidad que una novela o una serie de cuentos.

En general, los textos extremadamente breves han sido los más convincentes en términos pedagógicos en la historia de la cultura. Este es el caso de las parábolas (bíblicas o de otra naturaleza), los aforismos (Satz, 1997), las definiciones, las adivinanzas[5] y los relatos míticos. Su propia diversidad y su poder de sugerencia pueden ser probados al estudiar la multiplicación de antologías y estudios de estos géneros de la brevedad. Tan sólo en el caso de los mitos, recientemente se ha llegado a comprobar la universalidad del mito de la Cenicienta, cuya estructura narrativa es más persistente incluso que la del mito de Edipo, pues constituye un relato breve característico de casi toda estructura familiar (Dundes, 1988).

También en los años recientes hay un resurgimiento del ensayo muy breve, para el cual se utiliza simplemente la palabra *short* (corto) (Kitchen y Paumier, 1996). Y otro tanto ocurre en el caso del cortometraje, los videoclips y la caricatura periodística.

---

4 Véase el volumen colectivo coordinado por Lauro Zavala, *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*, 1999.

5 La adaptación de la lógica de la adivinanza para elaborar poemas en prosa puede observarse en *Adivinanzas* (1988) de Manuel Mejía Valera.

Los textos ensayísticos de brevedad extrema de escritores como Jorge Luis Borges, Virginia Woolf y Octavio Paz son una lección de poesía, precisión y brillantez que compiten con los textos más extensos de los mismos autores. Tal vez esto explique también el resurgimiento de otros géneros de brevedad extrema, como el Hai Ku (Higginson, 1985) y los cuentos alegóricos de las distintas tradiciones religiosas (derviches, budistas, taoístas, etcétera).[6]

Diversidad

En todos los estudios sobre minificción se reconoce principalmente su naturaleza híbrida, no sólo en su estructura interna, sino también en la diversidad de géneros a los que se aproxima. En este último caso, sobresale la reciente tradición de antologar cuentos muy breves de carácter policiaco o de ciencia ficción, con títulos ligados a su naturaleza genérica y breve, como *Microcosmic tales* (*Microhistorias cósmicas*) (Asimov, Greenberg y Olander, 1992)[7] o *100 dastardly little detective stories* (*100 relatos policiacos cobardemente pequeños*) (Weinberg, Dziemianowicz y Greenberg, 1993).

Como ya ha sido señalado en diversas ocasiones, resulta difícil distinguir la escritura de poemas en prosa de la narrativa más breve, razón por la cual un mismo texto, especialmente en el ámbito hispanoamericano, es incluido con mucha frecuencia simultáneamente en antologías de cuento, de ensayo y de poema en prosa.

También la diversidad genérica de la minificción permite incluir un tipo de narrativa ilustrada de naturaleza artística y didáctica, generalmente de corte irónico, conocido como minihistorieta. Se trata de viñetas en secuencia que en conjunto no rebasan el espacio de una página y que narran una historia unida a las

6 En Occidente son ampliamente conocidas las alegorías derviches de la filosía paradójica sufi, gracias a los trabajos de Idries Shah.

7 Véase también Isaac Asimov y Groff Conklin (eds.), *50 short science fiction tales*, 1997.

demás del mismo libro por un tema común, dirigido a un público especializado.[8]

Un caso particular de hibridación en la escritura contemporánea son los *bestiarios* y las *fábulas*. Está ampliamente documentada la rica tradición de la escritura fabulística en Hispanoamérica, en particular la escritura de fábulas con intención política en el interior de las comunidades indígenas durante el periodo colonial y hasta las últimas décadas del siglo XIX (Camurati, 1978).

La tradición fantástica que produce un numeroso contingente de bestias mágicas y seres sobrenaturales es genuinamente universal, y ha producido sus propios diccionarios especializados, que constituyen acervos de relatos breves con diversos subtextos en espera de ser explorados. Así, además de los diccionarios de monstruos, hadas, dragones, ángeles, gárgolas y otros seres imaginarios surgidos en el contexto europeo, en Hispanoamérica contamos también con una gran riqueza de bestiarios fantásticos.

Este recuento de bestiarios hispanoamericanos debe incluir, por lo menos, tres trabajos imprescindibles. En primer lugar el *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero; el *Bestiario* (1959) de Juan José Arreola y *Los animales prodigiosos* (1989) de René Avilés Fabila. En el terreno de la fábula es ampliamente conocido el trabajo paródico de Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas* (1969), traducido al latín (1988).

El *Bestiario de Indias del Muy Reverendo Fray Rodrigo de Macuspana* (1995), compilado por Marco Antonio Urdapilleta, reúne materiales de muy diversas fuentes y en los cuales reconocemos a la vez subtextos alegóricos y un compendio de conocimientos empíricos de diversa naturaleza. Como complemento de esta antología acaba de ser publicado el primer *Diccionario de bestias mágicas y seres sobrenaturales de América* (1995) compilado por

8 Por ejemplo, la compilación de Carl Sifax, *The big book of hoaxes*, 1996.

Raúl Aceves. Cada uno de estos volúmenes forma parte de proyectos de investigación de mayor alcance sobre estas formas de narrativa muy breve.

Complicidad

Todo acto nominativo es un acto fundacional. La responsabilidad de fijar un nombre a un género proteico ha generado una enorme diversidad de términos y diversas formas de complicidad entre lectores y textos. Pero tal vez es necesario señalar que los elementos técnicos más precisos se apegan a distinguir los textos en función de su extensión relativa.

Veamos algunos ejemplos. Alfonso Reyes llamó *apuntes*, *cartones* y *opúsculos* a sus trabajos más breves (Helguera, 1994). Otros autores, especialmente los que han escrito poemas en prosa, han llamado a sus textos más breves, respectivamente, *detalles*, *instantáneas* y *miniaturas*. Otros más se refieren a sus cuentos muy cortos como *cuadros*, *situaciones* y *relaciones de sucesos*. En todos estos casos se trata de textos cuya extensión efectivamente es menor a una página, y que la crítica no ha dudado en incluir, indistintamente, en las antologías de cuento, de ensayo y de poema en prosa, pues su naturaleza híbrida los ubica en estos terrenos a la vez.

Estos textos, como ya ha sido señalado, son más breves que la llamada ficción súbita o incluso que la ficción de taza de café o de tarjeta postal (Zahava, 1990).[9] Se trata, en suma, de lo que Cortázar llamó textículos o minicuentos, y que aquí llamamos cuentos ultracortos o, simplemente, minificción.

¿Por qué el nombre es tan importante? El nombre genera expectativas específicas en los lectores, quienes esperan algo muy distinto al leer títulos como *Textos extraños* (Samperio, 1981) o

[9] Alfonso Reyes, Genaro Estrada y Carlos Díaz Dufoo, citados en Helguera, 1994, pp. 31, 27, 19.

Cuentecillos y otras alteraciones (Timossi, 1997) aunado al hecho de que el primero está ilustrado con dibujos experimentales y autorreferenciales, mientras el segundo está ilustrado por las caricaturas de Quino.

Sin duda, hay espacio para la creación de otros títulos a la vez imaginativos y precisos. Un título neutral como *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (Círculo Cultural Faraoni, 1996) es menos literario que el sencillo *Cuentos vertiginosos* (Valdivieso, 1994).

El arte de titular los textos y sus respectivas colecciones no es sólo responsabilidad del autor y el editor, pues los lectores también intervienen al hacer de una expresión literaria parte del habla cotidiana. Sin embargo, es muy improbable que se lleguen a adoptar los nombres nuevos presentados por los escritores William Peden, quien propuso el término ficción escuálida, Philip O'Connor sugiere llamar *cue* a los textos más breves que un cuento o Russell Banks propone llamarlos *poe*, en homenaje a Edgar Allan Poe, quien dice: "Yo escribo *poes*" (Shapard y Thomas, 1989: 248, 258 y 259). Pero difícilmente alguien escribirá en su pasaporte: *Profesión: escritor de cue*.

Fractalidad

El concepto de unidad es uno de los fundamentos de la modernidad. Así, considerar a un texto como fragmentario, o bien que puede ser leído de manera independiente de la unidad que lo contiene (como fractal de un universo autónomo) es uno de los elementos penalizados por la lógica racionalista surgida en la Ilustración.

Sin embargo, esta es la forma real de leer que practicamos a finales del siglo XX. Entre los "Derechos imprescriptibles del lector", incluye Daniel Pennac los derechos inalienables a saltarse páginas, a leer cualquier cosa y a picotear. Sobre este último, dice Pennac:

> Yo picoteo, tú picoteas, dejémoslos picotear.
> Es la autorización que nos concedemos para tomar cualquier volumen de nuestra biblioteca, abrirlo en cualquier parte y meternos en él por un momento porque sólo disponemos de ese momento [...] Cuando no se tiene el tiempo ni los medios para pasarse una semana en Venecia, ¿por qué rehusarse el derecho a pasar allí cinco minutos? [...] Dicho esto, puede abrirse a Proust, a Shakespeare o la *Correspondencia* de Raymond Chandler por cualquier parte y picotear aquí y allá sin correr el menor riesgo de resultar decepcionados (Pennac, 1997: 162).

En otras palabras, la fragmentariedad no es sólo una forma de escribir, sino también y sobre todo una forma de leer. Veamos entonces algunos testimonios de estas lecturas fragmentarias, en las que se toman muy en serio textos que en otro momento habrían sido pasados por alto o estudiados como parte de una unidad mayor.

Uno de los casos más interesantes es el del capítulo 68 de *Rayuela*, que hasta ahora ha sido objeto de diversos estudios lingüísticos y literarios, como un texto autónomo en relación con el resto de la novela.

Como complemento de lo anterior también encontramos los libros de *varia invención*, como género omniscio propuesto en su momento por Juan José Arreola, y en general las minificciones que resulta conveniente leer como parte de una serie. Éste es el caso de cada una de las *Historias de cronopios y de famas* (1962) de Julio Cortázar; los *Ejercicios de estilo* (1987) de Raymond Queneau; las "Nuevas formas de locura" (1984) de Luis Britto García o la serie de *Las vocales malditas* (1991) de Óscar de la Borbolla.

Esta relación entre la unidad y el fragmento puede llegar a extremos de ambigüedad estructural, como en el caso de las crónicas de viaje escritas en forma de viñetas reflexivas (*El imperio de los signos* (1991) de Roland Barthes); el autorretrato como serie de imágenes introspectivas (*Roland Barthes por Roland Barthes*, 1978),

o la creación de antologías cuya organización invita a leer los textos incluidos en ella de manera sugerente.

Así, la compilación de *tiny stories* (historias pequeñas) elaborada por Rosemary Sorensen (1993) en Nueva Zelanda reúne a escritores chinos y australianos y les da una unidad inesperada, al dividir su compilación en seis secciones lógicas y a la vez imaginativas. Las secciones son las siguientes: ¿Quién? Historias de identidad confusa; ¿Cuándo? Historias sobre la memoria y el sentido; ¿Cómo? Historias sobre el arte de contar historias; ¿Por qué? Historias acerca de por qué la gente hace lo que hace; ¿Dónde? Historias acerca de otros lugares y otros tiempos; y finalmente ¿Qué? Historias de resistencia. En este caso, la misma organización es una invitación a la relectura y una afortunada propuesta de interpretación.

Estos y otros muchos síntomas de las estrategias de lectura de textos muy breves nos llevan a pensar que el fragmento ocupa un lugar central en la escritura contemporánea. No sólo es la escritura fragmentaria sino también el ejercicio de construir una totalidad a partir de partes dispersas. Esto es producto de lo que llamamos fractalidad, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta.

Tal vez la estética del fragmento autónomo y recombinable a voluntad es la cifra estética del presente, en oposición a la estética moderna del detalle. La fractalidad ocupa el lugar del fragmento y del detalle ahí donde el concepto mismo de totalidad es cada vez más inabarcable (Calabrese, 1989).

Fugacidad

La pregunta por la dimensión estética de la minificción es una de las más complejas de esta serie. Cuando encontramos minicuentos de naturaleza marcadamente híbrida podemos preguntarnos, con

razón: ¿son cuentos? (Rojo, 1997). Algún estudioso de la minificción ha llegado a afirmar sin ningún reparo que las mejores formas de minicuento son los chistes (Stern, 1996). Pero aquí podemos preguntarnos: ¿son literatura?

Una posible respuesta a estas preguntas se encuentra en las lecturas más especializadas que se están realizando sobre estos textos y que contribuyen a crear, sino un canon (lo cual sería virtualmente imposible), sí al menos un consenso acerca de la naturaleza de estos materiales y acerca de lo que vale la pena leer, escribir y estudiar. Me refiero a las lecturas de minificción original que se hacen en los concursos de minicuentos; a la publicación de antologías; a la edición de revistas dedicadas a la minificción, y a la elaboración de estudios especializados.

Los concursos se han multiplicado durante la década final del milenio y siguen creciendo a un ritmo vertiginoso. Tal vez el más antiguo es el Concurso del Cuento Brevísimo de la revista mexicana *El Cuento*, creado hace ya casi 20 años y cuyo límite son las 250 palabras.

También existe desde 1986 el Florida State University's World's Best Short Story Contest (Concurso del Mejor Cuento del Mundo convocado por la Universidad del Estado de Florida), cuyo límite también se ubica en las 250 palabras, es decir, el espacio aproximado de una cuartilla. Los organizadores de este evento han publicado ya una antología de los cuentos que han obtenido los primeros lugares durante 12 años (Stern, 1996).

Más recientemente se han creado otros concursos en América Latina, como el Concurso Anual de Minicuentos de la Dirección de Cultura del Estado de Araguá (Venezuela); Concurso de Minificción de la revista *Maniático Textual* (Argentina); Concurso de Minicuentos y Minipoesía de la revista *Casa Grande* (Comunidad de Colombia en

México) y Concurso de la revista *Zona* (Colombia), donde se publicó en su momento un original Manifiesto del Minicuento.[10]

Por último, mencionemos la existencia desde 1993 de la revista *100 Words*, que publica The International Writing Program, The University of Iowa (El Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa); esta revista es bimestral y publica cuentos y poemas con una extensión de 100 palabras, a partir de un tema propuesto por los editores. La invitación para colaborar en esta revista está dirigida a todos los escritores que alguna vez han sido parte del programa, y en el cual han participado creadores de 72 países.

Respecto a los estudios especializados, pocas novelas o cuentos de extensión convencional han recibido la atención crítica que ha merecido "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar. Este cuento, con una extensión de dos páginas, no sólo ha sido objeto de casi una veintena de artículos especializados y capítulos de libros, sino que incluso ha sido objeto de tesis de grado y posgrado.[11] Otros textos de minificción han recibido similar respuesta de los lectores especializados, como es el caso del cuento de Óscar de la Borbolla "El hereje rebelde", incluido en su serie de cinco cuentos *Las vocales malditas*.[12]

En diversos libros de texto de nivel elemental, de educación secundaria y de educación básica superior se han incluido numerosas minificciones de autores tan diversos como Julio Cortázar, Julio Torri, Guillermo Samperio, José de la Colina, Jorge Luis Borges y un largo etcétera. Tal vez la familiaridad que numerosos lectores tienen

[10] Todos estos concursos han desaparecido.

[11] Véase Antonio Cajero Vázquez: "El lector en 'Continuidad de los parques'. Un cuento de Julio Cortázar", tesis de licenciatura en Letras Latinoamericana, 1992.

[12] Carmina Angélica Quiroz Velázquez y Verónica Vargas Esquivel, "Una propuesta para desmitificar el *Génesis* 3", tesis de licenciatura en Letras Latinoamericanas, 1994.

con este género de la brevedad se debe en gran medida a estas formas de iniciación a la fuerza que tiene la brevedad.[13]

El caso extremo de relación paradójica entre la extensión de un minicuento y la respuesta crítica que ha generado es "El dinosaurio" de Augusto Monterroso, que ha sido objeto de numerosos artículos, capítulos de libros y tesis. Entre los más conspicuos aquí recordamos el artículo de Juan Villoro (1995), "Monterroso, libretista de ópera".

Tal vez un indicador aún más sorprendente que todos los anteriores del lugar que ocupa la escritura de minificción en este momento es el curso universitario diseñado con toda clase de ejercicios y recomendaciones para escribir minificción, publicado en 1997 por Roberta Allen con el título *Fast fiction. Creating fiction in five minutes* (*Ficción rápida. Cómo crear ficción en cinco minutos*).

Virtualidad

La minificción es lo que distingue a los cibertextos. Si éstos son la escritura del futuro, entonces aquélla es el género más característico del próximo milenio.

¿Qué es un cibertexto? Es el producto de utilizar un programa interactivo frente al cual el lector ya no sólo elabora una *interpretación*, sino que participa con una *intervención* sobre la estructura y el lenguaje del texto mismo, convirtiéndose así en un coautor activo frente a la forma y el sentido último del texto.

Si lo que está en juego en la lectura de los cibertextos no es sólo su *interpretación*, sino una *intervención* directa en la naturaleza del texto, en esa medida lo que está en juego no es una *representación* de la realidad, sino la *presentación* de una realidad textual que es autónoma y no tiene referentes externos.

[13] Por ejemplo, los libros de texto para educación secundaria elaborados por el escritor mexicano Pedro Ángel Palou, *Redacción 1. Pensar, clasificar, describir* y *Redacción 2. Leer, escribir, investigar*, ambos publicados por Prentice Hall en 1997.

El paso del texto al cibertexto es similar al de la lectura sobre el papel a la intervención en el hipertexto interactivo sobre la pantalla de la computadora. La creación de estos nuevos medios lleva a la producción de nuevos juegos literarios, así como a la creación de talleres literarios de carácter interactivo y a la escritura de cuentos virtuales de carácter multimedia.

Todo lo anterior, en el campo de la literatura genera lo que recibe el nombre de textos *ergódicos* (Aarseth, 1997). El término proviene de *ergon* (trabajo) y *hodos* (camino), y se refiere a la naturaleza de esta escritura, que exige una participación activa por parte del lector. El lector de textos ergódicos, como el de la minificción, no sólo reconoce el texto, sino que interviene en su estructura. Los cuentos compactos o ergódicos están formados por una escritura fragmentaria que genera sus propios lectores virtuales, cada uno de los cuales se concretiza en cada acto de intervención frente al texto.

En síntesis, la minificción integra elementos de la narrativa tradicional, centrada en el pasado, y la narrativa moderna, centrada en el futuro. En ese sentido, la minificción es una escritura del presente de la lectura.

Fuentes consultadas

Aarseth, Espen (1997), *Cybertext. Perspectives on ergodic literature,* Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.

Aceves, Raúl (comp.) (1995), *Diccionario de bestias mágicas y seres sobrenaturales de América,* Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

Allen, Roberta (1997), *Fast fiction: Creating fiction in five minutes,* Cincinnati, Story Press.

Arreola, Juan José (1972 [1959]), *Bestiario,* México, Joaquín Mortiz.

Asimov, Isaac, Martin Greenberg y Joseph Olander (eds.) (1992 [1980]), *Microcosmic tales. 100 wondrous science fiction short-short stories,* Nueva York, Daw Books.

_____ y Groff Conklin (eds.) (1997 [1963]), *50 short science fiction tales,* Nueva York, Scribner Paperback Fiction.

Avilés Fabila, René (1989), *Los animales prodigiosos,* México, Ediciones Armella.

Barthes, Roland (1978 [1975]), *Roland Barthes por Roland Barthes,* Barcelona, Kairós.

_____ (1991 [1970]), *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori.

Borbolla, Óscar de la (1991 [1990]), *Las vocales malditas,* México, Joaquín Mortiz.

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero (1983 [1957]), *Manual de zoología fantástica,* México, FCE (serie Breviarios, 125).

Britto García, Luis (1984), "Nuevas formas de locura", en *Me río del mundo*, Caracas, Publicaciones Seleven, pp. 165-169.

Cajero Vázquez, Antonio (1992), "El lector en 'Continuidad de los parques'. Un cuento de Julio Cortázar", tesis de licenciatura en Letras Latinoamericanas, Toluca, UAEM.

Calabrese, Omar (1989 [1987]), *La era neobarroca,* Madrid, Cátedra.

Calvino, Italo (1989 [1985]), *Seis propuestas para el próximo milenio,* trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Ediciones Siruela.

Camurati, Mireya (1978), *La fábula en Hispanoamérica,* México, UNAM.

Círculo Cultural Faraoni (1996), *Quince líneas. Relatos hiperbreves,* pról. de Luis Landero, Barcelona, Tusquets (serie Andanzas, 288).

Cortázar, Julio (1962), *Historias de cronopios y de famas,* Buenos Aires, Ediciones Minotauro.

Dundes, Alan (ed.) (1988), *Cinderella. A casebook,* Madison, The University of Wisconsin Press.

Helguera, Luis Ignacio (ed.) (1994), *Antología del poema en prosa en México,* México, FCE.

Higginson, William (1985), *The haiku. How to write, share and teach haiku,* Tokyo / Nueva York / Londres, Kodansha International.

Kitchen, Judith y Mary Paumier (eds.) (1996), *In short. A collection of brief creative nonfiction,* Nueva York, W.W.Norton.

Mejía Valera, Manuel (1988), *Adivinanzas,* México, UNAM.

Monterroso, Augusto (1983 [1969]), *La oveja negra y demás fábulas,* México, Seix Barral.

Palou, Pedro Ángel (1997a), *Redacción 1. Pensar, clasificar, describir,* México, Prentice Hall.

_____ (1997b), *Redacción 2. Leer, escribir, investigar,* México, Prentice Hall.

Pennac, Daniel (1997 [1992]), "El qué se leerá (o los derechos imprescriptibles del lector)", en *Como una novela,* Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, pp. 151-177.

Queneau, Raymond (1983 [1947]), *Exercises de style,* París, Gallimard.

_____ (1987), *Ejercicios de estilo,* versión de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra.

Quiroz Velázquez, Carmina Angélica y Verónica Vargas Esquivel (1994), "Una propuesta para desmitificar el *Génesis* 3", tesis de licenciatura en Letras Latinoamericanas, Toluca, UAEM.

Rojo, Violeta (1997), *Breve manual para reconocer minicuentos,* México, UAM-Azcapotzalco / Libros del Laberinto.

Samperio, Guillermo (1981), *Textos extraños,* México, Folios.

Satz, Mario (1997), *Truena, mente perfecta. La sabiduría de los proverbios,* Barcelona, Helios.

Shapard, Robert y J. Thomas (eds.) (1989), *Ficción súbita,* Barcelona, Anagrama.

Sifax, Carl (1996), *The big book of hoaxes,* Nueva York, Paradox Press.

Sorensen, Rosemary (ed.) (1993), *Microstories. Tiny stories,* Auckland / Londres, Angus & Roberstson (Harper & Collins).

Stern, Jerome (ed.) (1996), "Introduction", en *Micro fiction. An anthology of really short stories,* Nueva York, W.W. Norton.

Stevick, Philip (ed.) (1971), *Anti-story. An anthology of experimental fiction*, Nueva York, The Free Press.

Timossi, Jorge (1997 [1995]), *Cuentecillos y otras alteraciones*, México, Pangea.

Urdapilleta, Marco Antonio (comp.) (1995), *Bestiario de Indias por el Muy Reverendo Fray Rodrigo de Macuspana*, Toluca, UAEM.

Valdivieso, Beatriz (1994), *Cuentos vertiginosos*, Salamanca, Anaya y Mario Muchnik.

Villoro, Juan (1995), "Monterroso, libretista de ópera", en *Los once de la tribu. Crónicas*, México, Aguilar, pp. 101-109.

Weinberg, Robert, Stefan Dziemianowicz y Martin Greenberg (eds.) (1993), *100 dastardly little detective stories*, Nueva York, Barnes & Noble.

Zahava, Irene (ed.) (1990), *Word of mouth. 150 short-short stories by 90 women writers*, Berkeley, Crossing Press.

Zavala, Lauro (1999), *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*, México, UAM-Xochimilco.

La semiótica como teoría del cuento[1]

De la teoría a la metateoría

Durante los últimos años se ha intensificado en varias lenguas el interés por la reflexión sistemática acerca del cuento literario. Se han publicado varias compilaciones especializadas, orientadas a estudiar aspectos específicos del género (May, 1994; Frölicher y Güntert, 1995; Engel, 1995); a reunir definiciones de carácter general (Vallejo, 1989; Lohafer y Clarey, 1989; Pacheco y Barrera, 1993); o a sistematizar las poéticas de los cuentistas a partir de su experiencia de escritura (Current-García y Patrick, 1974; Brizuela, 1993; Charters, 1999; Zavala, 1993, 1995, 1996, 1988).

Sin embargo, aún es necesario contar con un modelo que sea lo suficientemente flexible para incorporar la diversidad de elementos constitutivos y las múltiples estrategias de construcción de un objeto tan ubicuo como el cuento. En particular, es posible pensar en la existencia de un metamodelo que permita incorporar en su interior las explicaciones propiamente teóricas y las construcciones poéticas de carácter heurístico que producen los autores durante el proceso de la escritura.

[1] Publicado con el título "Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento", en *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 7, Madrid, Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías / Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998, pp. 357-366.

Un género de escritura y tres estrategias de lectura

En este trabajo presento un modelo ternario para el estudio de las teorías del cuento, derivado del modelo semiótico de Peirce (1995: 150-156). A partir de la distinción semiótica entre estrategias deductivas, inductivas y abductivas de argumentación, es posible reconocer la existencia de tres estrategias para la definición de un cuento: normativa, casuística e inferencial (Eco, 1992: 254-282).

Este modelo ternario tiene una naturaleza pragmática, y se deriva de una reflexión sobre los procesos de lectura y escritura que los lectores y autores ponen en práctica durante la interpretación de textos concretos. Como se verá más adelante, estos procesos están muy ligados al acto nominativo, que a su vez tiene consecuencias lógicas, por el sólo acto de llamar a algo cuento.

Las características generales de cada una de las tres estrategias en la lectura y escritura de un cuento son las siguientes:

1. *Estrategia normativa:* un texto puede ser reconocido como un cuento literario a partir de un sistema deductivo (por medio de abducciones hipercodificadas), es decir, a partir de una o varias definiciones canónicas, establecidas como parte de un sistema de representación del corpus genérico. Un cuento es lo que dictan las definiciones.
2. *Estrategia casuística*: un texto puede ser interpretado como un cuento literario a partir de un sistema inductivo (por medio de abducciones hipocodificadas), esto es, a partir de una o varias lecturas que ponen en juego estrategias de comprensión derivadas del horizonte de expectativas del lector (o de la comunidad interpretativa a la que pertenece). Un cuento es lo que los lectores interpretan como tal.
3. *Estrategia inferencial*: un texto puede ser construido como un cuento literario a partir de un sistema de abducciones

> propiamente dichas (de naturaleza creativa), o bien, a partir de la formulación de inferencias derivadas del reconocimiento de improntas, síntomas e indicios de lo que puede ser considerado como un cuento. Un cuento es todo aquello que llamamos cuento.

Esta última estrategia permite reconocer todas las formas posibles que puede adoptar el género, ya que incorpora los elementos propios de las otras estrategias, asimilando además las formas experimentales de la escritura literaria. Este es el modelo que permite releer irónicamente la tradición y reescribirla en formas inéditas. Además, es el modelo que está más próximo a la experiencia misma de la escritura literaria, y de la escritura crítica acerca de los cuentos.

Se trata de una estrategia que permite negociar elementos pertenecientes al horizonte de la experiencia y al horizonte de las expectativas, al universo del lector individual y al de las comunidades interpretativas, y en la que el lector, a partir de su experiencia personal (secundariedad), utiliza su familiaridad con la norma (terceridad) y genera un texto nuevo (primariedad).

La lectura como abducción: de la nominación a la generación textual

En el caso de lo que llamamos cuento, las formas en las que un texto es reconocido, interpretado o construido como cuento literario pueden ser puestas en práctica al leer un texto breve cualquiera. En cada caso (reconocimiento, interpretación o construcción) las características que distinguen a un cuento de otra clase de texto escrito atraviesan por procesos y criterios de validación distintos entre sí, dependiendo de que partan, respectivamente, de una regla (deductivamente), de un caso (inductivamente) o de un resultado (abductivamente).

Las características textuales que pueden ser reconocidas, interpretadas o construidas a partir de la adopción de cada una de estas respectivas estrategias pueden ser de naturaleza formal (como la extensión del texto), de naturaleza estructural (por ejemplo, las funciones del título, del inicio y del final del texto) y de naturaleza propiamente narrativa (el perfil de los personajes, la construcción de la instancia narrativa, el empleo de convenciones genéricas y el tratamiento del tiempo y el espacio dentro del texto). Cada uno de estos elementos es reconocido, interpretado o construido de manera diferente desde cada una de las perspectivas señaladas (normativa, casuística o inferencial).

La estrategia normativa presupone que cualquier texto que cumple ciertas condiciones formales, estructurales y narrativas, por definición, es un cuento. Desde esta perspectiva, la brevedad misma del texto responde a parámetros específicos, que varían según la preceptiva adoptada; sin embargo, cada una de éstas ha surgido a partir de observaciones casuísticas, es decir, de la existencia de una tradición (de textos publicados) dentro de la cual se ha decidido llamar cuento a aquellos que tienen una determinada extensión. Y este acto nominativo, a su vez, ha surgido de la necesidad de distinguir textos con características distintas del cuento de tradición oral, de la poesía y de la novela, que son los géneros próximos ante los cuales resulta necesario establecer diferencias específicas. En otras palabras, el proceso que ha llevado a la creación de normas genéricas ha tenido su origen en condiciones contingentes, precisamente a partir de una lógica casuística.

A su vez, la adopción de estrategias casuísticas se ha apoyado, en un principio, en una lógica inferencial, la cual es necesaria precisamente durante el acto de creación (literaria o crítica) y en el proceso de evolución de las formas narrativas y de las maneras de lectura de textos concretos en condiciones históricas particulares.

Así, una vez creada una norma conceptual con base en una tradición textual, la estrategia de reconocimiento normativo se pone en juego frente a cualquier nuevo texto. Pero la naturaleza necesariamente impredecible de la creación textual y la naturaleza conjetural de toda lectura crítica determinan que sea posible reestructurar de manera periódica por lo menos algunos elementos del sistema normativo, en función de textos e interpretaciones que no se apeguen a las reglas existentes en un momento particular, y que, sin embargo, tampoco puedan ser adscritos como pertenecientes a otros géneros discursivos.

En este contexto, en términos generales, un cuento clásico podría estar definido en el rango que va de las dos mil a las 10 mil palabras, lo cual significa, aproximadamente, entre 10 y 50 páginas. Sin embargo, existen lectores, editores y críticos para los cuales es posible llamar cuento a textos narrativos que tengan una extensión menor (o incluso mayor) a este rango. Es así como se han creado categorías como cuento *corto* (mil a dos mil palabras), *muy corto* (200 a mil palabras) y *ultracorto* (una a 200 palabras).

Un modelo ternario y la retórica de la lectura

El empleo de una u otra estrategia para la definición de un texto como cuento está organizado, lógicamente, como se muestra a continuación:

1. Estrategia normativa (nomotética): una regla y un caso para un resultado
   - Regla: los textos con estas características son cuentos
   - Caso: este texto tiene estas características
   - Resultado: este texto es un cuento

2. Estrategia casuística (historiográfica): repetir experiencias (casos) para observar resultados y probar (o disprobar) una regla
   - Caso: este texto tiene estas características
   - Resultado: este texto es un cuento
   - Regla: los textos con estas características son cuentos
3. Estrategia conjetural (abductiva): a partir de evidencias (resultados) ensayar diversas hipótesis (reglas) que permitan reconstruir el objeto (resolver el caso)
   - Resultado: este texto es un cuento
   - Regla: los textos con estas características son cuentos
   - Caso: este texto tiene estas características

Precisamente en la abducción, la decisión de considerar que un texto particular es un cuento implica una decisión a la vez generativa y nominativa, ya que el acto de llamar cuento a un texto determinado presupone la construcción (o la adopción) de una regla, que puede ser generada por el acto mismo de llamar a un texto específico cuento y no otra cosa. Así, por ejemplo, un editor en la contraportada de un libro, un lector durante el acto de comentar lo que está leyendo o un escritor durante el proceso de creación pueden llamar cuento a un texto que otro editor, lector o escritor podrían llamar, respectivamente, diálogo dramático, relato o poema en prosa.

Aquí podría señalarse que el acto nominativo es un acto de secundariedad pues constituye un resultado, es decir, una experiencia concreta. En este sentido, puede ser considerado como un indicio (de la existencia de un cuento), precisamente porque el efecto precede a la causa en una relación de contigüidad posible.

Además, podría añadirse que todo acto nominativo, desde una perspectiva abductiva, presupone un acto generativo, en la medida en que es posible llamar a un texto cuento sólo si tiene determinadas características. La generación de reglas propias para cada caso

nominativo convierte al acto de llamar a un texto cuento y no otra cosa, un acto de terceridad condicionada por un caso particular.

La abducción conjetural, como ha sido señalada por numerosos autores, se construye al producir una interpretación que reconoce la existencia de una serie de elementos de la realidad a los que podemos considerar como improntas, es decir, como elementos sinecdóquicos que pueden ser reconstruidos bajo una denominación particular a partir de inferencias igualmente fragmentarias.

La abducción nominativa como un acto performativo

Veamos un ejemplo concreto de abducción nominativa. Si encuentro un texto de una sola palabra, que forma parte de un libro de cuentos, con un título propio y al final de una serie de cuentos, puedo inferir como síntoma, esto es, como reconocimiento de una contigüidad necesaria entre efecto y causa, que existe una instancia editorial (el autor del libro, al incluir este texto en la colección) que ha decidido incluir este texto bajo el nombre común de cuentos.

Por otra parte, también puedo reconocer algunas improntas acerca de la existencia de un cuento (como inferencias sinecdóquicas a partir de otros indicios); la primera de ellas es el hecho de que el texto forma parte de un libro cuyo título es *Infundios ejemplares* (Golwarz, 1967), lo que significa que en el libro hay diversos infundios, es decir, ficciones (o cuentos). Pero también anuncia el proyecto estructural de la ordenación de los textos, pues éstos se presentan en un orden que va del que tiene mayor extensión (dos páginas) al de menor extensión (una palabra), como si se tratara de un embudo textual. El libro, entonces, no sólo contiene infundios sino una estructura infundibuliforme (del más extenso al más corto).

El texto en cuestión tiene como título "Dios" y contiene una sola palabra: la misma del título. Una lectura deductiva, canónica, de tal texto, podría hacer pensar que no se trata de un cuento,

puesto que no hay una narración evidente, no hay una construcción explícita de personajes, no rebasa la extensión mínima de dos mil palabras, y no hay un tratamiento genérico de las convenciones narrativas que permitan reconocer la naturaleza de este texto. Por tanto, desde esta perspectiva lógica, este texto no es un cuento.

Una lectura inductiva llevaría a pensar que la naturaleza del texto depende de la inclusión o exclusión de los elementos contextuales que lo rodean, pues la consideración de algunos de ellos podría llevar a incorporar una serie de elementos implícitos que sólo un lector interesado en tomarlos en cuenta en su lectura genérica los habrá de incorporar para emitir un juicio de carácter genológico, es decir, para determinar si se trata de un cuento o no.

Mientras que una lectura abductiva podría partir de la interpretación de que el texto más breve puede ser el más extenso, precisamente porque, como en la radio, deja al lector la posibilidad de recrear, a partir de un solo término y por la propia naturaleza semántica de éste, diversos universos textuales. Por último, y como se señala en la contraportada del mismo libro, con este texto se llega al mayor infundio teológico.

Leer y escribir no equivalen a teorizar y analizar

La frecuencia con la que desde el sentido común se confunden las tres estrategias de sentido señaladas tiene gran importancia en la filosofía de las ciencias sociales y en la teoría y el análisis literario. En ambos casos, distinguir entre la estrategia abductiva y la deductiva permite reconocer entre tener la experiencia y entenderla, es decir, entre escribir un cuento y reconocer los elementos que distinguen a un cuento de otro o a un cuento de otra clase de textos. Una consecuencia de no establecer claramente esta diferencia consiste en presuponer que quien escribe un cuento entiende la

experiencia de escribir o reconoce las características de un cuento mejor que quien no los escribe.

Sin embargo, no es necesario ser cuentista para entender lo que es un cuento. Creer lo contrario es adoptar una tesis solipsista, en la que se confunde una causa necesaria (escribir un cuento) con efectos posibles (la interpretación del proceso y la interpretación del producto). En este contexto, es frecuente confundir el origen de las huellas, los síntomas y los indicios (como elementos sinecdóquicos de lo que llamamos cuento) con las relaciones de causalidad posible y necesaria entre efecto y causa, es decir, con el análisis de un cuento y con la teoría del cuento en general.

En otras palabras, la distinción que aquí proponemos entre las estrategias deductiva, inductiva y abductiva para la teoría del cuento es similar a la difencia, mucho más general, que existe entre teoría, análisis y creación literaria. La teoría propiamente dicha (que aquí tendríamos que llamar "metateoría") es deductiva; el análisis sistemático sigue una lógica inductiva, y la lectura y la escritura son actividades necesariamente abductivas.

A partir de esto podemos distinguir entre la adopción de modelos y definiciones genológicas pertenecientes a la formulación teórica propiamente dicha (como actividad de naturaleza deductiva, a partir de reglas aplicables a todos los casos); el reconocimiento de elementos específicos en textos concretos, propio del análisis (como actividad de naturaleza inductiva y experimental, a partir del examen de elementos particulares en textos concretos) y la proyección probabilística de relaciones de causalidad posible entre texto e intención, propios de la creación literaria (como actividad de naturaleza asintótica y aproximativa, es decir, abductiva).

La lectura cuidadosa de las poéticas escritas por los cuentistas lleva a la conclusión de que los autores de cuentos suelen escribir textos de una gran calidad literaria cuando escriben acerca de su experiencia de escritura. Pero la lectura de estos textos no

necesariamente contribuye al análisis o la teorización de lo que llamamos cuento, pues dependen de la interpretación de elementos particulares o del reconocimiento de elementos generales, y estas actividades no están garantizadas por la escritura misma. Escribir no es lo mismo que leer, tampoco lo es escribir acerca de la experiencia de escribir. Un plano de la experiencia no garantiza familiaridad con otro plano radicalmente distinto.

Un texto es leído según el cristal semiótico con que se mira

Una consecuencia de la adopción del modelo semiótico consiste en la posibilidad de reconocer de manera persuasiva la naturaleza literaria de textos narrativos breves que canónicamente no han sido considerados como cuentos, como es el caso de los hipertextos, los etnocuentos, las crónicas de viaje, los cuentos ultracortos y algunas formas de escritura paródica, híbrida y metaficcional.

Cada una de estas estrategias para el estudio, la lectura o la escritura de un cuento puede ser utilizada de manera similar para cualquier texto cultural, ya sea escrito o de otra naturaleza. En otras palabras, es posible pensar en la creación de modelos semióticos para el estudio de las diversas lecturas posibles de textos de naturaleza sartorial, proxémica, cinematográfica, musical, arquitectónica o cualquier otra.

Los límites de la interpretación, sin embargo, están determinados por la imaginación de los lectores.

Fuentes consultadas

Brizuela, Leopoldo (comp.) (1993), *Cómo se escribe un cuento*, Buenos Aires, El Ateneo.

Charters, Ann (ed.) (1999), *The story and its writer*, 5a. ed., Boston, Bedford Books of St. Martin's Press.

Current-García, Eugene y Walton S. Patrick (eds.) (1974), *What is the short story?,* Glenview, Scott, Foresman and Co.

Eco, Umberto (1992), "Cuernos, cascos, zapatos: tres tipos de abducción", en *Los límites de la interpretación,* México, Lumen, pp. 254-282.

Engel, Vincent (ed.) (1995), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle,* Québec, L'Instant Même.

Frölicher, Peter y Georges Güntert (comps.) (1995), *Teoría e interpretación del cuento,* Berna, Lang, Perspectivas Hispánicas.

Golwarz, Sergio (1967), *Infundios ejemplares,* México, FCE.

Lohafer, Susan y Jo Ellyn Clarey (eds.) (1989), *Short story theory at a crossroads,* Baton Rouge / Londres, Louisiana State University Press.

May, Charles E. (ed.) (1994), *The new short story theories,* Athens, Ohio University Press.

Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comps.) (1993), *Del cuento y sus alrededores,* Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Peirce, Charles S. (1955), "Abduction and induction", en *Philosophical writings,* selec. y ed. de Justus Buchler, Nueva York, Dover, pp. 150-156.

Vallejo, Catharina V. de (comp.) (1989), *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas*), Miami, Ediciones Universal.

Zavala, Lauro (ed.) (1993), *Teorías de los cuentistas,* México, UNAM.

_____ (1995), *La escritura del cuento,* México, UNAM.

_____ (1996), *Poéticas de la brevedad,* México, UNAM.

_____ (1998), *Cuentos sobre el cuento,* México, UNAM.

La ficción posmoderna como espacio fronterizo[1]

—¿En París siempre tienen la respuesta verdadera?

—Nunca, pero están muy seguros de sus errores

—¿Y vos? — dije con infantil impertinencia—. ¿Nunca cometéis errores?

—A menudo —respondió—. Pero en lugar de concebir uno solo, imagino muchos para no ser esclavo de ninguno.

UMBERTO ECO, *El nombre de la rosa*

El término *posmodernidad*, empleado para referirse a ciertos procesos culturales del capitalismo tardío, empezó a ser objeto de estudios más o menos sistemáticos en México a raíz de la traducción de algunos trabajos teóricos importantes, como las antologías de Hal Foster y de Josep Picó, lo cual coincidió con importantes reflexiones en nuestra lengua, como las publicadas por la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en Lima.[2]

Si bien entre los rasgos de la modernidad están su ubicuidad y la dificultad para ser encerrada en una única definición por ser ella misma una crítica a la noción de coherencia, los debates surgidos en los años ochenta —como han sido registrados en revistas como *Vuelta, La Cultura en México, Universidad de México, Topodrilo* y *Casa del Tiempo*— coinciden, al parecer, en al menos un punto: la cultura mexicana contemporánea es posmoderna a pesar suyo, precisamente por estar al margen y a la vez inmersa en ese gran mercado que es la civilización de Occidente.

1 Publicado en *La Jornada Semanal*, núm. 46, 29 de abirl de 1990, pp. 18-24

2 Ver las fuentes de consulta esenciales de este trabajo.

En estos debates se discute nuestra situación de marginalidad en relación con una tendencia que, a su vez, es ancilar con respecto a la misma modernidad, al oponerse a ella y al mismo tiempo retomar críticamente sus elementos más característicos.

Sin embargo, hay un campo cultural que no ha sido suficientemente reconocido en estos debates: la situación de la ficción experimental posmoderna en Europa y Estados Unidos, pues es ahí donde puede apreciarse con mayor nitidez —por sus similitudes y diferencias— la especificidad de nuestra situación en el contexto internacional.

El punto de partida de estas notas es la pregunta ¿qué es la cultura posmoderna y cómo se manifiesta en la ficción contemporánea?

Para alguien interesado en los procesos culturales, es importante resolver esta interrogante por al menos dos razones evidentes: la posmodernidad es el elemento que define a la actual cultura norteamericana y europea, y debido a la influencia de ésta en Hispanoamérica, sus rasgos deben ser estudiados con el fin de reconocer las diferencias y similitudes entre aquella posmodernidad y nuestras propias contradicciones culturales.

Antes de ofrecer una visión global sobre la ficción posmoderna en el cine y la literatura, conviene reconocer los principales antecedentes inmediatos de esta narrativa y las manifestaciones y rupturas que esta tradición ha tenido en Europa, Estados Unidos y el resto de Hispanoamérica.

Tanto en Europa como en Estados Unidos la polarización entre realismo y experimentación se inició al cruzar la frontera entre la cultura agonizante de la vieja Europa y el nacimiento del nuevo siglo. Un escritor como Joseph Conrad puede simbolizar el cruce de esta primera frontera moderna, por haber nacido en Polonia y, sin embargo, haber escrito toda su obra narrativa en lengua inglesa, cruzando así la *línea de sombra* que él mismo marcó

entre muy distintas tradiciones lingüísticas y culturales (Bell, 1977: 45-167).

La polarización se agudizó en el periodo de entreguerras, cuando surgieron las vanguardias y las formas de experimentación formal propias de la narrativa moderna: se fue reduciendo la importancia del argumento y la voz narrativa, y cada vez contaron más la estructura, los recursos formales y los juegos con el lenguaje. Éste es el caso de minimalistas como Samuel Beckett, escritores experimentales como James Joyce, y teóricos, cineastas y narradores como Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet.

En la década de 1960 surgió un cambio, una mirada irónica hacia el pasado reciente, lo mismo en la ficción que en la crítica, la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis y el cine. Se inició entonces un periodo de transición, que aún no concluye del todo y cuyos antecedentes podrían encontrarse en narradores tan diversos como Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov y Raymond Queneau, todos ellos notoriamente paradójicos y autorreflexivos en su escritura, y además espléndidos parodistas de las formas del realismo decimonónico y de la crítica académica.

También en la década de 1960 surgieron los nuevos cines europeos, herederos del neorrealismo italiano de la posguerra. Para los directores de la nueva ola francesa, el *free cinema* inglés y el nuevo cine alemán en la palabra de Jean-Luc Godard, "un movimiento de cámara no es un problema técnico, sino una decisión ética" (Monterde, Riambau y Torreiro, 1987). Al romper el efecto de transparencia, esto es, al hacer evidente la presencia de la cámara con recursos como el empleo del plano secuencia y el sonido directo, y al romper la linealidad narrativa y las convenciones del realismo, las películas más originales producidas en estos años iniciaron, también, una revalorización crítica de los géneros clásicos, como el *film noir*, el melodrama y el *western*, y los llevaron a los límites de su propia modernidad, en películas sin las cuales sería

impensable la posmodernidad, como *Hiroshima, mi amor* (Alan Resnais, 1959), *Disparen sobre el pianista* (Francois Truffaut, 1960) y *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

En los años setenta, directores como Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard y Marguerite Duras evolucionaron hacia formas abiertamente metaficcionales, políticamente provocativas y semánticamente ambiguas, como *Todo va bien* (1972), *El último tango en París* (1973) e *India song* (1976).

En las primeras décadas del siglo, también la narrativa hispanoamericana se polarizó y cumplió una función popular, testimonial, como la literatura realista. La reacción de esta forma de escritura se dio en distintos momentos, y a partir de entonces se experimentó con las técnicas provenientes de la vanguardia europea. Por distintas razones, también en los años sesenta comenzó a darse un proceso que culminaría con algunas obras en las que ambas tendencias —realista y vanguardista— se presentarían simultáneamente en una misma obra de ficción.

Esto produjo al principio novelas que empleaban, paralelamente, la ironía y referencias a la historia reciente, a la vez que reflexionaban sobre el proceso mismo de la escritura: *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, *Los relámpagos de agosto* (1965) de Jorge Ibargüengoitia, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) de Jorge Enrique Adoum, *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, *Palinuro de México* (1967) de Fernando del Paso, *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, y *El mundo alucinante* (1969) de Reynaldo Arenas, entre muchas otras (Brushwood, 1984).

En México, el cuento registró el inicio de un notorio cambio que fue el preludio de la narrativa contemporánea.

La década de 1960 se había caracterizado durante los primeros años por la escritura de cuentos intimistas, sobre personajes en situaciones limítrofes y con una evidente tendencia hacia la tragedia. Fue en este contexto cuando se publicaron, a partir de 1967, los cuentos de escritores con un sentido del humor muy refrescante, como Jorge Ibargüengoitia (*La ley de Herodes*, 1967), José Agustín ("Cuál es la onda", 1968), Augusto Monterroso (*La oveja negra y demás fábulas*, 1969), Rosario Castellanos (*Álbum de familia*, 1971) y Sergio Golwarz (*Infundios ejemplares*, 1969). En todos ellos hay ya rasgos que caracterizarían posteriormente a la ficción posmoderna: una deliberada voluntad de parodiar las convenciones genéricas y una incipiente preocupación por la historia.

En todos estos casos, tanto en Europa como en Estados Unidos y en Hispanoamérica, lo mismo en la ficción cinematográfica que en la literaria, la modernidad y la experimentación se caracterizaban por un rechazo frontal a las convenciones genéricas y sociales. En contraste, y a la vez como una continuación de esta tradición de ruptura, la metaficción historiográfica, propia de la ficción posmoderna, se distingue por subvertir y problematizar el pasado al retomar dichas convenciones genéricas desde una distancia irónica y necesariamente paradójica (Hutcheon, 1985), pues a la vez retoma elementos propios de ellas y transgrede las normas narrativas, de acuerdo con la lógica moderna.

La posmodernidad es un fenómeno cultural que atañe a Occidente, es decir, a Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica, y puede observarse con mayor claridad en la narrativa (novela, cuento, crónica y cine), si bien afecta también a la filosofía, la historiografía, la música, la pintura y la arquitectura. Ciertamente, la posmodernidad tiene características distintas en cada país y en cada región.

Según Jean-François Lyotard, en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, la posmodernidad es la manifestación de la crisis en la

que se encuentran los grandes relatos de Occidente, es decir, las grandes explicaciones racionales de la realidad, como el marxismo, el psicoanálisis, el humanismo, la ciencia aristotélica, etcétera. Ello coincide, en México, con la crisis de legitimidad del discurso oficial, y del discurso literario tradicional.

Para un mundo que ha dejado de creer en el poder absoluto de la razón y en la autonomía de las formas puras —ese ahistoricismo al que podríamos llamar "modernidad"—, la alternativa aún no es clara y genera más preguntas de las que resuelve, pero es una forma de cuestionar lo que hasta ahora se había considerado natural, como parte de nuestros grandes mitos y de los ritos compartidos cotidianamente.

En este contexto, ¿qué podemos aprender de la literatura posmoderna, y especialmente de aquellos relatos que dan forma a nuestro escepticismo, aquéllos en los que se encuentra una lectura diferente a la dominante en décadas anteriores sobre nuestra historia reciente, a la vez que inventa un nuevo lenguaje literario?

Los elementos comunes a todas las formas de la cultura posmoderna son una problematización de la noción de autoridad y de originalidad autoral (sustituidas por las de intertextualidad, cita-ción y parodia) y un cuestionamiento acerca de la separación entre el arte y la vida, es decir, una problematización de la separación entre el placer estético y sus consecuencias políticas. Para la cultura posmoderna, "todas las diferencias son siempre múltiples y provisionales" (Hutcheon, 1988: 6).

La formulación de los productos de la posmodernidad es necesariamente paradójica, pues ésta es la única manera de reclamar alguna autoridad epistemológica para escapar de, y a la vez reconocer, aquello que estos productos cuestionan. Por ello, se trata de una cultura fronteriza: moderna y distanciada de la modernidad, dentro y fuera de las instituciones, respetando y transgrediendo los límites entre distintos géneros y entre la ficción y la no ficción.

Por todo ello, la ficción posmoderna es un espacio fronterizo que se encuentra simultáneamente entre ficción y crónica (como en el cuento mexicano contemporáneo), entre ficción e historia (como en la novela hispanoamericana actual), entre ficción y crítica (como en los textos de teóricos como Roland Barthes y Jacques Derrida, o de escritores como Donald Barthelme y John Barth),[3] entre ficción literaria y ficción cinematográfica (como en *El nombre de la rosa*), entre ficción cinematográfica y ficción televisiva (como en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*), entre ficción y metaficción y entre ficción convencional y su parodia (como en la metaficción historiográfica hispanoamericana y en la crónica mexicana actual).

Tomando una sola de estas fronteras y examinándola con mayor detenimiento podremos definir mejor la ficción posmoderna. El cuento mexicano escrito por quienes empezaron a publicar en los últimos 10 años se caracteriza por su humor y por la presencia de distintas formas de la parodia (Zavala, 1989). En la mayor parte de los casos es una escritura que comparte elementos de al menos dos géneros literarios (distintos en el caso de cada cuento particular), y en ese sentido es también una escritura fronteriza. Además de la tensión estructural, la brevedad, el tratamiento cuidadoso del final, la construcción primordial de las situaciones y el ritmo de la escritura propios del cuento tradicional, estos relatos tienen claros elementos de otros géneros tradicionalmente alejados del cuento, como la crónica (Emiliano Pérez Cruz, Juan Villoro, Lorenzo León, Cristina Pacheco, Paco Ignacio Taibo II), la viñeta (Guillermo Samperio, Martha Cerda), el diario (Alejandro Rossi), las cartas (Bárbara Jacobs), la alegoría (Hernán Lara), el ensayo (Agustín Monsreal, Hugo Hiriart), la fábula (Augusto Monterroso),

[3] Tan sólo en el caso de Ronald Barthes basta leer su "Lección inaugural" (1982), *S/Z* (1980) o *Roland Barthes* (1978) para comprobar la calidad literaria de su trabajo científico.

las adivinanzas (Manuel Mejía Valera) y la crítica musical (Alain Derbez).

Por supuesto, en la mayor parte de estos cuentistas hay una presencia simultánea, fronteriza, de las convenciones de estos géneros y su respectiva transgresión irónica, es decir, hay una escritura paródica o autoirónica (Hiriart, Monterroso) o un humor que permite jugar con las convenciones lingüísticas o ideológicas dominantes (Pérez Cruz, León, Taibo II).

En la novela mexicana de esta década puede encontrarse una visión irónica de la historia remota o inmediata. La ironía de los cronistas contemporáneos (Carlos Monsiváis, Hermann Bellinghausen, Guadalupe Loaeza, José Joaquín Blanco) es similar a la de novelistas como Gustavo Sáinz (*Fantasmas aztecas*, 1979; *Muchacho en llamas*, 1987), Sergio Pitol (*El desfile del amor*, 1984), Fernando del Paso (*Noticias del imperio*, 1987) y Carlos Fuentes (*Cristóbal Nonato*, 1987). Por ello, no es causal que otra novela histórica de Carlos Fuentes (*Gringo viejo*, 1986) haya sido inmediatamente adaptada al cine, y que su historia transcurra, precisamente, en la frontera entre Estados Unidos y México.

En todos los casos, lo que está en juego es la presencia del pasado, pues la ficción posmoderna, como lo ha demostrado Linda Hutcheon en su reciente estudio *A poetics of postmodernism* (1988), es una problematización de la historia y de su relación con el presente inmediato.[4]

Novelas como *El nombre de la rosa* en Italia, *La amante del teniente francés* en Inglaterra y *La guaracha del Macho Camacho* en Puerto Rico, y películas como *Blade runner* y *La rosa púrpura de El Cairo* en Estados Unidos son ficciones en las que los autores parodian simultáneamente las convenciones de las culturas elitista y popular, la retórica oficial y el lenguaje neutral de los medios de comunicación: de

[4] Véase específicamente la nota 6 del libro en cuestión.

la novela policiaca a la ciencia ficción, del melodrama a la música afroantillana. Todos ellos son *bestsellers* o éxitos de taquilla y a la vez son objeto de intenso estudio académico.[5]

En todas estas formas de ficción hay una preocupación por reflexionar sobre el presente a partir del pasado y, además, sobre su propio discurso: en *El nombre de la rosa* a través de los diálogos entre Adso y Guillermo; en *La amante del teniente francés* en la alternancia del tiempo del relato con el de la escritura; en *Blade runner* en las frecuentes alusiones a la memoria y a la importancia de las imágenes; en *La rosa púrpura de El Cairo* en las alusiones al cine como ilusión espectacular, y en *La guaracha del Macho Camacho* en la letra misma de la canción y en sus interminables variaciones textuales, musicales y narrativas.

Hablar sobre el cine de esta última década significa, por supuesto, hablar de cine europeo y estadounidense. En el cine europeo pueden encontrarse ejemplos fronterizos similares a los que hay en el cuento y la novela hispanoamericanos, es decir, ejemplos relevantes de metaficción historiográfica como *El matrimonio de María Braun* (W.R. Fassbinder), *Y la nave va* y *Ensayo de orquesta* (Federico Fellini), *Toda una vida* (Claude Lelouch), *El baile* y *Nos amábamos tanto* (Ettore Scola). Estas alegorías históricas incluyen su propia reflexión sobre el carácter espectacular y deliberadamente ficcional y autorreflexivo del cine contemporáneo, en la frontera entre la metaficción y la historiografía.

En cuanto al cine estadounidense, se trata tal vez de la manifestación narrativa más característica de la posmodernidad, por su integración de elementos retrospectivos, especialmente en relación con las décadas de 1950 y 1960, y por la recurrencia genérica al *film noir* de la década de 1940 y la ciencia ficción surgida durante la

5 Sobre *El nombre de la rosa*, *cf.* Renato Giovannoli (comp), *Estudios sobre "El nombre de la rosa"*, 1984; Nilda Gugliemi, *El eco de la rosa y Borges,* 1984; Theresa Coletti, *Naming the rose*, 1986, etcétera. Sobre *Blade runner*, *cf.*, en nuestra lengua, la compilación publicada por Tusquets, *Blade runner*, 1988.

siguiente década. En muchas de estas películas se registra, además de distintos ritos fronterizos (ritos de paso), una violencia física que es sólo un corolario de la violencia simbólica que sufren los mismos personajes. Baste mencionar a *Mad Max* (*western* y ciencia ficción), *Blue velvet* (*noir* y psicoanálisis), *Cuerpos ardientes* (*noir* y erotismo), *Después de hora* (alegoría paranoica), *Simplemente sangre* (*noir* estilizado), *Cuenta conmigo* (*noir* y memoria adolescente) y *Terminator* (*noir* y ciencia ficción).

En muchas de estas películas, además de transgredir las fronteras genéricas, se cruzan distintas fronteras psicológicas y culturales como ocurre en la espléndida *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), donde el director alemán logra integrar las alusiones a la cultura hispanoamericana (incluyendo la música mexicana) con la tradición europea y el sentido de la aventura de personajes muy próximos a un género estadounidense como el *western*.[6]

Lo que nos dicen las formas de ficción que podemos llamar posmodernas es que toda realidad es siempre una ficción, una construcción deliberada de sentido, producto de las convenciones del lenguaje y de los géneros del discurso. En estas formas fronterizas y paradójicas de metaficción historiográfica, en esta revisión irónica y a veces paródica del pasado, han sido eliminadas las ilusiones que habían sobrevivido a la cultura moderna: las explicaciones totalizantes y la presencia de sistemas éticos excluyentes y definitivos. En la ficción posmoderna no hay rechazo a estas convenciones, sino una problematización de todos ellos a partir de la reflexión sistemática sobre la historia contemporánea.

Por lo pronto, podría concluir estas notas señalando que en todas estas formas de ficción, la frontera más importante es la que existe entre el autor y el lector o espectador. Tratándose de una

6 Véase el brillante estudio sobre la obra cinematográfica de Wim Wenders anterior a 1980, realizado por Antonio Weinrichter, *Wim Wenders*, 1981.

estética aleatoria (del azar), el lector puede, ante esas ficciones, desplazarse con mayor libertad del horizonte de expectativas canónicas (es decir, de lo que se espera de una película o de un relato según la crítica autorizada) al horizonte de la experiencia (esto es, a lo que cada lector descubre de sí mismo en el proceso de ver o leer).

La recepción del cine y la literatura, en este espacio fronterizo donde creador y lector se confunden, puede convertirse en un acto productivo, como una forma privilegiada de resistencia cultural y como la última frontera que nos separa, provisionalmente, de un nuevo paradigma ético y estético.

Fuentes consultadas

Barther, Roland (1978), *Roland Barthes*, Madrid, Kairós.

_____ (1980), *S/Z*, México, Siglo XXI Editores.

_____ (1982), "Lección inaugural", en *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI Editores, pp. 111-150.

Bell, Daniel (1977), "El doble vínculo de la modernidad", en *Las contradicciones culturales del capitalismo,* Madrid, Alianza Universidad, núm. 195, pp. 45-167.

Brushwood, John (1984), *La novela hispanoemaricana del siglo xx. Una visión panorámica,* México, FCE.

Casa del Tiempo, núm. 81, Universidad Autónoma Metropolitana, enero 1989.

Coletti, Theresa (1986), *Naming the rose*, Ithaca, Cornell University Press.

Descombes, Vincent (1982), *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978),* Madrid, Cátedra.

Eco, Umberto (1982), *El nombre de la rosa,* Barcelona, Lumen.

Foster, Hal (comp.) (1985), *La posmodernidad,* Barcelona, Kairós.

Giovannoli, Renato (comp.) (1984), *Estudios sobre* El nombre de la rosa, Barcelona, Lumen.

Gugliemi, Nilda (1984), *El eco de la rosa y Borges*, Buenos Aires, EUDEBA.

Hassan, Ilhan (1987), *The postmodern turn. Essays in postmodern theory and culture*, Ohio, University Press.

Hutcheon, Linda (1985), *A theory of parody. The teachings of twentieth century art*, Nueva York y Londres, Methuen.

_____ (1988), *A poetics of postmodernism*, Nueva York y Londres, Methuen.

La Cultura en México, núm. 1276, 17 de septiembre de 1986.

Lara Zavala, Hernán (comp.) (1985), *Novelistas sobre la novela*, México, UNAM (Cuadernos de Filosofía y Letras, 4).

Lyotard, Jean-Francois (1984), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.

_____ (1987), *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa.

Marí, Enrique (comp.) (1984), *¿Posmodernidad?*, Buenos Aires, Biblos.

McHale, Brian (1987), *Postmodern fiction*, Nueva York y Londres, Methuen.

Monterde, José Enrique, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1987), *Los nuevos cines europeos, 1955-1970*, Barcelona, Lerna.

Paz, Octavio (1974), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

Picó, Josep (comp.) (1988), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año XV, núm. 29, Lima, 1989.

Thiher, Allen (1984), *Worlds in reflection. Modern language theory and postmodern fiction*, Chicago, Chicago University Press.

Waugh, Patricia (1984), *Metafiction. The theory and practique of self-conscious fiction*, Nueva York y Londres, Methuen.

Weinrichter, Antonio (1981), *Wim Wenders*, Madrid, Ediciones JC.

Wilde, Alan (1987), *Horizons of assent. Modernism, postmodernism, and the ironic imagination*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

Zavala, Lauro (1989), "El humor y la ironía en el cuento mexicano contemporáneo", en *Paquete: cuento (La ficción en México). Primer Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano*, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla.

El cine como seducción luminosa

El suspenso como estrategia narrativa[1]

El suspenso es, sin duda, una de las estrategias retóricas más persistentes y ubicuas en la historia de la narrativa. En este trabajo pretendo mostrar la pertinencia de la teoría del cuento para el estudio del lenguaje cinematográfico contemporáneo, y en particular la pertinencia de las estrategias del suspenso que están presentes en el cuento clásico para entender el poder de seducción de gran parte del cine surgido a partir de la década pasada.

Del cuento al cine: forma y estructura

Estas notas parten del supuesto de que en nuestros días la forma narrativa con mayor poder de seducción es el cine. Y el cine, a su vez, debe ese poder al hecho de haber incorporado los elementos estructurales que definen al cuento corto, y muy especialmente a los recursos del suspenso narrativo.

De lo anterior se deriva una observación con efectos prácticos: toda buena adaptación de una novela al cine consiste en reducirla a la lógica y a las proporciones del cuento clásico, y en ser infiel a la naturaleza literaria de la narración original, de modo que responda a las propiedades del lenguaje cinematográfico.

[1] Publicado con el título "El suspenso narrativo: del cuento policiaco al cine contemporáneo", en Frank Baiz Quevedo (coord.), *El personaje y el texto en el cine y la literatura*, Caracas, Comala.Com Ediciones / Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, 2004, pp. 75-85.

Al iniciar estas notas con estas afirmaciones tomo como punto de partida el recurso narrativo llamado intriga de predestinación, que consiste en ofrecer desde sus primeras líneas la conclusión a la que se dirige el texto, en este caso de manera explícita.[2]

Las similitudes entre el cine y el cuento son de dos tipos: formales y estructurales. Las formales son las más evidentes: están contenidas en lo que Poe, creador del cuento moderno y del cuento policiaco, llamó la unidad de impresión (1973: 67). Las estructurales están centradas precisamente en el suspenso narrativo.

La unidad de impresión, que, por cierto, el cuento y el cine comparten con la poesía, está ligada a la extensión que debe tener el texto. Esta extensión, decía Poe, debe ser tal que el relato pueda ser leído en una sentada y en un lapso menor a las dos horas. Ello significa, para el cuento, una extensión de no más de 15 mil palabras, y para el cine, de aproximadamente una hora y media de proyección.

Por supuesto, esta convención exige una gran economía de los recursos narrativos, y la relativa ausencia de digresiones, propias de la novela, lo mismo en el contenido que en elementos formales como el estilo y el ritmo textual.

Pero la similitud más importante entre el cuento corto y el cine clásico es estructural, y consiste en el empleo de las estrategias del suspenso narrativo. Al utilizar este término me refiero no solamente al sentido literal que tiene en la narrativa policiaca, sino además, y en general, al sentido que tiene en la teoría narrativa contemporánea.

[2] "La intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos de la película, lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos la resolución esperada" (Aumont *et al.*, 1983: 125).

El suspenso narrativo: elementos básicos

¿Qué es, entonces, el suspenso narrativo? Básicamente, es un efecto de sentido producido en el lector o espectador de cine, que consiste en "un estado de incertidumbre, anticipación o curiosidad en relación con el desenlace de la narración" (Cuddon, 1973: 663).

En otros términos, si tomamos el efecto por la causa, el suspenso es "una estrategia para generar y mantener el interés" del receptor (Shipley, 1970: 321).

Así, entonces, resulta evidente que el suspenso es el elemento retórico crucial que define el poder de seducción de toda narración clásica.

Con el fin de mostrar cómo este elemento permite definir no sólo al cine sino también al cuento clásico, es necesario enumerar cada una de las características propias de éste, señaladas por la teoría contemporánea: se organiza textualmente alrededor del *sentido epifánico* de la anécdota, es decir, de la revelación súbita a la que acceden el lector y el protagonista en el momento climático del relato; esta revelación, a su vez, puede encontrarse en un *final sorpresivo* pero coherente con el resto del relato, y que lleve al lector a tener la sensación de que este final era *inevitable* desde la perspectiva de las opciones posibles (Hills, 1977).[3]

Estos tres elementos —la revelación epifánica, el final sorpresivo y la inevitabilidad en retrospectiva— están determinados por las reglas del suspenso narrativo.

Como puede observarse, estos elementos no son exclusivos, aunque sí imprescindibles, para el relato policiaco, que no es otra cosa que una narración estructurada según el principio de un tipo particular de suspenso: el suspenso estructurado alrededor de la búsqueda (epistémica) de una verdad, el verdadero culpable del crimen.

[3] Véase especialmente "Epiphany as a literary term", "Inevitability in retrospect" y "Ending".

El suspenso policiaco: estrategias retóricas

Todos sabemos que la narrativa policiaca es, entre todas las formas de empleo del suspenso narrativo, la más persistente y la que ha dado sus mejores resultados precisamente en el cine y en el cuento corto. En este punto de confluencia de estos tres intereses (suspenso, cuento y cine), podríamos preguntarnos ¿en qué consiste su fuerza de atracción? Tal vez todos lo sabemos, aunque sea de manera intuitiva.

En primer lugar, el tema central de todo relato policiaco es la muerte, lo cual es una preocupación vital para todos, y en segundo lugar (y esto es tal vez lo más importante), el lector no juega para ganar, sino para perder. Ambos elementos se integran en una experiencia de lectura muy específica. Al estar de por medio la forma por excelencia del suspenso, el lector termina por preservar su optimismo en la vida cotidiana, relativamente alejada del mundo azaroso y agudamente conflictivo del relato policiaco, y a la vez conserva la sensación de que existe una instancia (narrativa) capaz de ofrecer una respuesta satisfactoria a las preguntas más difíciles, es decir, que siempre existe la posibilidad de responder a enigmas que tienen en el fondo un enorme peso moral.[4]

Esto es así, independientemente de que la historia sea una variante de la tradición norteamericana, donde la explicación del misterio se ofrece al final; o que se trate de un relato-enigma, propio de la tradición británica, donde el detective busca las claves a partir de las evidencias mostradas en la acción inicial (Millás, 1988).

Y bien, a partir de estas estrategias narrativas propias del relato policiaco, podemos definir en general los elementos comunes a la narrativa clásica, y en particular los elementos comunes al cine y al

4 Esta tesis está expuesta de manera convincente por Judith Schoenberg en "Agatha Christie: el ¿quién fue? o la malignidad del azar", 1976, pp.78-88.

cuento corto. Para ello, es necesario recurrir a los códigos temporales e irreversibles de toda narración (según la propuesta de Roland Barthes en su estudio sobre el realismo decimonónico): el código de las acciones, que debe seguir una lógica secuencial, en la que se habrá de restaurar un orden alterado al iniciarse el relato, y el código hermenéutico, que debe seguir una lógica epistémica, es decir, la lógica de la búsqueda y el develamiento de una verdad oculta para el lector, y que consiste en distinguir los términos (formales) a partir de los cuales "se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma"(Barthes, 1980: 14-15).[5]

Por supuesto, lo que define a una narración es la existencia de una serie de acciones; pero lo que hace de esta secuencia una aventura estética es, en gran medida, el juego con los enigmas del relato. Al estudiar el cine clásico y el cuento corto podemos reconocer las estrategias clásicas del suspenso: el misterio, el conflicto y la tensión (Hills, 1977: 37-43).

Estrategias de reticencia: misterio, conflicto, anticipación y sorpresa

En el suspenso producido como resultado del misterio, el lector o espectador sabe que hay un secreto, aunque ignora la solución que puede tener. En este caso, el narrador compite con el lector, y debe sorprenderlo. Ello atrae la curiosidad de este último, y se resuelve por medio de la explicación del narrador o del personaje que cumple el papel del investigador en la historia. Este suspenso es propio del relato policiaco, que es la narrativa epistémica por excelencia.

En el suspenso definido por el conflicto se evoca la incertidumbre del lector o espectador acerca de las acciones de los personajes, y

5 El código hermenéutico consiste en distinguir los términos (formales) a partir de los cuales "se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma" (Barthes, 1980: 14).

se resuelve por medio de las decisiones tomadas por ellos mismos. De estas decisiones, suspendidas por el narrador hasta el final, con el fin de mantener la atención del lector, depende la estructura básica del relato, y es el elemento fundamental que toda adaptación de la literatura policiaca al cine debe respetar para ser fiel a este elemento de seducción del texto literario.

Finalmente, en el suspenso definido por la tensión narrativa se provoca la anticipación del lector, la cual se resuelve por el cumplimiento de las expectativas. En este último caso, el lector o espectador es un cómplice moral del protagonista, y conoce una verdad que los demás personajes ignoran. Es decir, aquí el lector conoce el qué de las acciones, y el suspenso consiste en conocer el cómo, cuándo y por qué va a ocurrir lo anunciado. Ciertamente, esta forma de suspenso es la más compleja, y es también la que exige la mayor colaboración entre el narrador y el lector o espectador. De hecho, éste es el suspenso que caracteriza al cine de Hitchcock, que a su vez tiene como antecedente directo, en su variante aún más irónica, al *Edipo* de Sófocles.

A propósito del cine de Hitchcock, el semiólogo inglés Peter Wollen (1982: 10-48) distingue entre suspenso (cuando el espectador conoce el secreto pero el personaje no), misterio (cuando el espectador no conoce el secreto pero sabe que hay un secreto) y sorpresa (cuando el espectador no sabe que hay un secreto hasta que súbitamente es revelado).

Ahora bien, si toda historia suele utilizar estas estrategias de suspenso, las diferencias entre un relato y otro consisten en la manera de dosificar las formas de "frenado" de la solución del enigma original. Las formas de suspender esta solución son los bloqueos, los engaños, los equívocos y la presentación diferida de las respuestas.

De hecho, todo texto contiene uno o varios enigmas que es posible descifrar. Y mientras el código de acciones acelera el

desarrollo de la historia, el código hermenéutico dispone revueltas, detenciones y desviaciones entre la pregunta y la respuesta, es decir, reticencias (morfemas dilatorios), que son, entre otras, las siguientes: el engaño (especie de desvío deliberado de la verdad), el equívoco (mezcla de verdad y engaño), la respuesta suspendida (detención afásica de la revelación) y el bloqueo (constatación de la insolubilidad) (Barthes, 1980: 62).

Género y estilo: autoridad narrativa y narratorial

Todo cuento, lo mismo que toda película, es el espacio idóneo para el ejercicio del suspenso, pues, como señala Ricardo Piglia (1987), siempre cuenta dos historias: una explícita y aparente, y otra oculta, que es la que "realmente" cuenta. Cada cuento y cada película parecen contar una historia para, al final, sorprendernos con otra cuyo sentido quedó suspendido desde la formulación del enigma inicial, que debe ser resuelto al responder a la pregunta: ¿qué ocurrió?

A la relación que se establece entre la historia aparente y la historia profunda la llamamos *género*, y al tratamiento que reciben los temas de estas historias, *estilo*. Las diferencias en el empleo de las estrategias de suspenso determinan las diferencias que encontramos entre Poe y Borges, entre Conan Doyle y Chesterton, y entre Fritz Lang y John Huston o entre Hitchcock y Brian de Palma.

La espera, entonces, como condición fundadora de la verdad, define al relato como un "rito iniciático erizado de dificultades" (Barthes, 1980: 62), lo mismo en cine que en literatura. Esta espera define la paradoja de toda narración, que consiste en que la transmisión de información que da al narrador la autoridad para narrar hace que éste pierda finalmente esta misma autoridad al concluir la narración, esto es, al haber agotado su información (Chambers, 1984).

Hasta aquí he observado el suspenso en la narrativa clásica, es decir, en el cuento corto, cuyas reglas fueron explicitadas y

practicadas por Poe y en el cine conocido en la literatura especializada como "cine clásico", esto es, el cine de géneros cuyas convenciones cristalizaron alrededor de la década de 1940. Pero en el cine y en la narrativa contemporáneos, el suspenso se desplaza al juego entre la autoridad narrativa (basada en la duplicidad del narrador, que termina por sustituir la apariencia por una realidad, descubriendo el sentido de un enigma) y la autoridad narratorial (fundamentada en la autorreferencialidad narrativa, centrada en las estrategias mismas de seducción, es decir, en exhibir ante el lector las reglas del juego entre cubrir y descubrir el enigma que da origen al relato). En otras palabras, en la narrativa contemporánea toda narración cuenta una historia (en la voz narrativa), pero también se cuenta a sí misma (en la voz narratorial) (Barthes, 1980: 52-53); aquí se superponen el suspenso narrativo (que frena la solución de un enigma) y el suspenso narratorial (que frena la explicación acerca de cómo está construido el relato y qué otros textos están siendo aludidos).

Del cine de autor al cine de la alusión

A partir de lo expuesto hasta aquí podría formularse una hipótesis de trabajo: si el género policiaco se inició en el cuento debido a su propia economía de recursos y a la proximidad del relato breve con las fuentes del suspenso,[6] las estrategias narrativas propias de este género serán el punto de partida para el desarrollo de los géneros narrativos del cine clásico, y no sólo para el cine policiaco.

Por otra parte, en el cine contemporáneo (surgido a partir de la década de 1980) seguimos aprendiendo a ver y a reconocer,

6 Este argumento se encuentra expuesto por G. K. Chesterton en sus artículos y conferencias sobre el relato policiaco. Por su parte, Margarita Pinto (1989) en "La novela policiaca y su futuro" cita un artículo de Joan Leita (sin ofrecer la fuente), en el que se concluye con la siguiente afirmación: "Sería bueno volver a los orígenes. La narración policiaca breve, original y trepidante es la mejor fórmula para no agotar definitivamente el género [...] Para seguir existiendo, la trama policiaca ha de abandonar la novela para brillar en la narración corta. Poco texto, pero bueno". Véase también Borges, "El cuento policial", 1983.

en el espejo imaginario de la pantalla, los fragmentos de nuestra identidad cultural, en particular aquellos que provienen de las referencias y alusiones a películas que hemos visto, y a los textos que hemos leído, a las situaciones que hemos imaginado y, en fin, a los deseos que cotidianamente nos impulsan a actuar (Carrol, 1983).

La interdiscursividad de la cultura contemporánea y, en particular, la relación irónica, retrospectiva y autorreferencial de las convenciones de distintos géneros (como el policiaco) y de distintos estilos (como el *noir*)[7] llevan al espectador a ser un observador de sí mismo y de sus formas de reconocimiento de los códigos morales y estéticos que estos cuentos y estas películas ponen en juego.

En los últimos años hemos podido observar el resurgimiento del cine policiaco, y su persistencia lo convierte en el género seminal de las estrategias de intertextualidad del cine contemporáneo. ¿Cuáles son algunas de las estrategias que adopta esta lógica de la alusión? Entre otras, podrían ser mencionadas las siguientes: adaptaciones recientes a clásicos de las tragedias *hard-boiled* (como *El cartero siempre llama dos veces* o *Muerto al llegar*), pastiches cuya circularidad es violentamente interminable (como *Hombre muerto no paga* o *Cuerpos ardientes*), condensaciones de los temas y el tono de denuncia política y moral del cine negro de finales de la década de 1940 (como *Barrio chino* de Polansky o *Los intocables* de Brian de Palma), palimpsestos deliberadamente parciales de novelas enigmáticas (como *El nombre de la rosa*), desplazamientos de la televisión al cine y de los dibujos animados a la presencia de actores frente a la cámara, en el ambiente *noir* de finales de la década de 1930 (como *Roger Rabbit*), fusiones de elementos del *film noir* y la ciencia ficción en una búsqueda metafísica de la identidad (como *Blade*

7 La distinción entre el género policiaco y el estilo *noir* (con su carga expresionista) ha sido desarrollado por Paul Schrader en su ya clásico texto "El cine negro", reproducido en *Primer Plano* 1, 1981, pp. 43-53.

runner), y reconversiones de espacios éticos y estéticos convencionalmente excluyentes entre sí (como *Blue velvet* o *Lost highway*).

Estas adaptaciones, condensaciones, pastiches, palimpsestos, desplazamientos, fusiones y reconversiones de diversas tradiciones genéricas y estilísticas del cine clásico obligan a redefinir y relativizar el concepto mismo de "género".

Podría parecer entonces que después del cine de autor y del cine de géneros nos encontramos ahora ante un cine de la alusión y del fragmento, donde la parodia es emblemática de la mayor originalidad a la que podríamos aspirar, en este espacio definido por una intertextualidad creciente.

El suspenso de las interpretaciones

Cuando toda película es un muestrario de convenciones, cuando la estética contemporánea sigue la lógica del mosaico, y cuando el marco de referencia se vuelve más importante que aquello que exhibe en su interior,[8] el espectador tiene todo el derecho a convertir el texto cinematográfico o literario en un pretexto para multiplicar sus posibles interpretaciones.

El verdadero suspenso en la narrativa contemporánea, el enigma por resolver en todo relato, ya no está en aquello que se narra (pues ya no hay una verdad única o relevante por descubrir), sino que se encuentra en la posibilidad de reconocer las fuentes utilizadas y las estrategias de estilización de las convenciones genéricas tradicionales, propias del cine y del cuento clásico, estrategias que convierten a toda película en un ejercicio neobarroco de la alusión itinerante.

[8] Además de los trabajos de Umberto Eco (1988: 134-156) y Thomas A. Sebeok (1985: 83-90), podría mencionarse el caso paradigmático de *En busca del arca perdida* (S. Spielberg, 1983), que, según Omar Calabrese (1989: 188), ha sido construida con más de 350 remisiones a otras obras cinematográficas y de otra naturaleza.

Como puede verse, el cine contemporáneo y, muy especialmente, el cine que retoma elementos de la tradición policiaca o de la tradición *noir*, constituye, por su propia naturaleza enigmática y por el lugar central que en él ocupan las estrategias de suspenso, un espacio particularmente susceptible de registrar los cambios en la sensibilidad cotidiana y en la manera de ver el mundo y de recomponerlo imaginariamente.

Fuentes consultadas

Aumont, Jacques *et al.* (1983), *Estética del cine,* Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland (1980 [1970]), "Los cinco códigos", en *S/Z,* México, Siglo XXI Editores, pp. 14-15.

Borges, Jorge Luis (1983), "El cuento policial", en *Borges oral,* Barcelona, Bruguera, pp. 69-88.

Calabrese, Omar (1989), *La era neobarroca,* Madrid, Cátedra.

Carrol, Nöel (1983), "The future of allusion: Hollywood in the seventies (and beyond)", en *October,* núm. 20, The MIT Press, pp. 51-81.

Chambers, Ross (1984), "Narratorial authority and *The purloined letter*", en *Story and situation. Narrative seduction and the power of fiction,* Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 50-72.

Cuddon, John Anthony (1973), *A dictionary of literary terms,* Londres y Nueva York, Penguin.

Eco, Umberto (1988), "La innovación en el serial", en *De los espejos y otros ensayos,* Barcelona, Lumen, pp. 134-156.

Hills, Rust (1977), *Writing in general and the short story in particular. An informal textbook,* Boston, Houghton Mifflin.

Millás, Juan José (1988), "Introducción a la novela policiaca", en Edgar Allan Poe, *El escarabajo de oro y otros cuentos,* México, Red Editorial Iberoamericana, pp. 9-31.

Piglia, Ricardo (1987), "El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento", en *Techniques narratives dans le conte hispanoaméricain*, París, CRICCAL / La Sorbonne, pp. 127-130.

Pinto, Margarita (1989), "La novela policiaca y su futuro", en *Sábado, de Unomásuno*, 13 de mayo, México.

Poe, Edgar Allan (1973), "Filosofía de la composición", en *Ensayos y críticas*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, pp. 65-79.

Schoenberg, Judith (1976), "El ¿quién fue? o la malignidad del azar (Homenaje a Agatha Christie)", en *Texto Crítico*, núm. 4, mayo-agosto, México, Universidad Veracruzana, pp. 78-88.

Schrader, Paul (1981), "El cine negro", en *Primer Plano 1*, Cineteca Nacional, pp. 43-53.

Sebeok, Thomas A. (1985), "Entrar a la textualidad: ecos del extraterrestre", en *Discurso*, núm. 7, UNAM, pp. 83-90.

Shipley, Joseph T. (1970), *Dictionary of world literary terms*, Boston, The Writer, Inc.

Wollen, Peter (1982), "The hermeneutic code", en *Semiotic counter-strategies. Readings and writings*, Londres, Verso, pp. 10-48.

La paradoja como estética cinematográfica[1]

Del cine clásico al moderno

El objetivo de estas notas es presentar un modelo que permite reconocer, respectivamente, los componentes semióticos del cine narrativo de naturaleza clásica, moderna y posmoderna.

Tal vez debo empezar por señalar que utilizo la expresión *cine clásico* en un sentido técnico, de manera distinta a su empleo más común. Con frecuencia se usa la palabra *clásico* como referente de un corpus canónico dentro de una tradición artística. Es así como se habla de las obras clásicas, es decir, excepcionalmente valiosas más allá de su contexto inmediato.

En cambio, en este trabajo utilizo la expresión *cine clásico* para referirme al cine que es resultado de emplear las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el periodo comprendido entre 1900 y 1960, y cuya naturaleza ha sido estudiada con mayor profundidad por David Bordwell y su equipo.

El cine clásico, entonces, es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones; en otras palabras,

[1] Publicado con el título "Cine clásico, moderno y posmoderno", en *Razón y Palabra*, núm. 46, agosto-septiembre, Toluca, ITESM, Campus Toluca, 2005.

establece un sistema de convenciones semióticas que son reconocibles por cualquier espectador de cine narrativo, gracias a la existencia de una fuerte tradición.

En contraste, llamo *cine moderno* al conjunto de películas narrativas que se alejan de las convenciones que definen al cine clásico, y cuya evolución ha establecido ya una fuerte *tradición de ruptura*. Estas formas de cine no surgen de la tradición artística, sino de la imaginación de artistas individuales.

Mientras el cine clásico es tradicional, el cine moderno es individual. El primero está constituido por un sistema de convenciones que a su vez constituyen la tradición cinematográfica, en cambio el segundo está formado por las aportaciones de artistas individuales que ofrecen elementos específicos derivados de su visión personal de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico.

El cine clásico se apoya en el respeto a las convenciones en el empleo de los recursos audiovisuales (especialmente en lo relativo al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación entre imagen y sonido, y las tradiciones genéricas), mientras que el cine moderno existe gracias a las formas de experimentación de directores con una perspectiva individual, a la que podríamos llamar su propio idiolecto cinematográfico.

En síntesis, el cine clásico siempre es igual a sí mismo, mientras que el cine moderno siempre es distinto de sí mismo.

El cine posmoderno como sistema de paradojas

La utilidad analítica de esta distinción entre cine clásico y moderno es evidente al estudiar algunas de las manifestaciones del cine producido a partir de la segunda mitad de la década de 1960, periodo en el que empieza a surgir lo que algunos han llamado un *cine de la alusión*, es decir, un conjunto de películas construidas a partir del empleo (irónico o no) de las convenciones temáticas y genéricas del

cine clásico, o bien, al utilizar estructuras narrativas y arquetipos de personajes característicos de la tradición clásica. Este mecanismo de intertextualidad genérica es el antecedente más inmediato de lo que podemos llamar un cine posmoderno.

Pero ¿qué es, entonces, el cine posmoderno? Aunque podríamos llegar al extremo de afirmar que no existen textos posmodernos, sino tan sólo lecturas posmodernas de textos, sin embargo es necesario señalar la existencia de un conjunto de rasgos que distinguen a un corpus específico de películas, especialmente a partir de la segunda mitad de la década de 1960.

Con base en el reconocimiento de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales establecidas en la década de 1940 en el cine estadounidense (conocido como cine clásico) es posible reconocer también sus respectivos antecedentes y variantes, así como las rupturas a estas convenciones y las formas de experimentación vanguardista (conocidas como cine moderno). La presencia simultánea o alternada de estas convenciones corresponde a lo que conocemos como cine posmoderno.

A continuación señalo los elementos distintivos de las tendencias semióticas que han definido la experiencia estética de los espectadores de cine durante los últimos 100 años al estudiar los 10 componentes fundamentales: inicio, imagen, sonido, puesta en escena, edición, género, narrativa, intertexto, ideología y final.

Las películas que señalo no son representativas de un tipo de cine (clásico, moderno o posmoderno), sino que las he seleccionado únicamente para ejemplificar el empleo de cada uno de los 10 componentes estudiados. En otras palabras, la utilidad de establecer la distinción entre estos componentes consiste en mostrar que no existen películas que sean clásicas, modernas o posmodernas (ni mucho menos directores de un tipo u otro), sino que es necesario examinar cada uno de estos componentes en cada momento de cada película, y de acuerdo con la lectura de cada espectador.

Los ejemplos de películas que se muestran son sólo indiciales, no tipológicos. Los he incluido con fines heurísticos, y porque la lectura de cada uno de estos componentes desde la perspectiva señalada está documentada en la historia del análisis cinematográfico. De hecho, cada una de estas películas forma parte del canon y ha merecido al menos un libro dedicado a su estudio sistemático.

Componentes	Cine clásico	Cine moderno	Cine posmoderno
Inicio	Narración (de plano general a primer plano) (*Psicosis*)	Descripción (de primer plano a plano general) (*El perro andaluz*)	Simultaneidad de narración y descripción (*Amélie*)
	Intriga de predestinación (explícita o alegórica) (*The big sleep*)	Ausencia de intriga de predestinación (*Fresas silvestres*)	Simulacro de intriga de predestinación (*Blade runner*)
Imagen	Representacional realista (*Ladrón de bicicletas*)	Plano-secuencia prof. de campo (*Citizen Kane*) expresionismo (*Dr. Caligari*)	Autonomía referencial (*India song*, *Marienbad*)
Sonido	Función didáctica: acompaña a la imagen (*Marnie*)	Función asincrónica o sinestésica: precede a la imagen (*2001*)	Función itinerante: alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica (*Danzón*)
Edición	Causal (*Shane*)	Expresionista (*M, el asesino*)	Itinerante (*Carne trémula*)

Escena	El espacio acompaña al personaje (*El tercer hombre*)	El espacio precede al personaje (*Metrópolis*)	Espacio fractal, autónomo frente al personaje (*Hannah*)
Narrativa	Secuencial, mitológica, modal (alética, deóntica, epistémica, axiológica) (*High noon*)	Antinarrativa (fragmentación, lirismo, etcétera) (*Hiroshima*)	Simulacros de narrativa y metanarrativa (*Rosenkrantz & Guildenstern*)
Género	Fórmulas genéricas (policiaco, fantástico, musical, etcétera) (*Amor sin barreras*)	El director precede al género (*Touch of evil*)	Itinerante, lúdico, fragmentario (fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos) (*Terciopelo azul*)
Intertextos	Implícitos (*The color purple*)	Pretextuales, parodia, metaficción (*1941*)	Architextuales, metaparodia, metalepsis (*Purple rose of Cairo*)
Ideología	Anagnórisis, teleología, causalidad, espectacularidad (Representación)	Indeterminación, ambigüedad moral, distanciamiento de las convenciones y de la tradición (Antirrepresentación)	Incertidumbre, paradojas, simulacros de lo clásico y moderno (Presentación)

	Presupone la existencia de una realidad representada por la película (*Double indemnity*)	Relativización del valor representacional de la película (*Blow up*)	Autonomía de la película con sus condiciones de posibilidad (*American beauty*)
Final	Epifánico: una verdad resuelve todos los enigmas (*Intriga internacional*)	Abierto: neutralización de la resolución (*Sin aliento*)	Virtual: simulacro de epifanía (*Brazil* y *Zoot Suit*)

Examinemos a continuación el perfil de cada una de estas formas de cine a partir de las características de cada uno de los componentes semióticos que lo constituyen.

Cine clásico: la narrativa tradicional

El cine clásico es el cine espectacular por antonomasia, es decir, el cine que convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica, en la cual se han incorporado elementos de diversas tradiciones artísticas producidas y probadas con anterioridad al surgimiento del cine.

Para considerar la presencia simultánea de prácticamente todos los componentes del cine clásico podríamos pensar, en términos muy generales, en películas como *M el maldito* (Fritz Lang, 1932), *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934) y *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1962).

El inicio en el cine clásico corresponde a lo que los formalistas rusos llamaron *narración*, esto es, el paso de un plano general a un plano de detalle. Esta convención proviene directamente de la novela decimonónica, que es el género narrativo más complejo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Este inicio cumple la función de anunciar, de manera implícita, la conclusión de la narración, cumpliendo así lo que Roland Barthes ha llamado *intriga de predestinación*, la cual puede ser explícita o alegórica.

La composición de las imágenes cumple una función representacional, es decir, es consecuencia del supuesto de que la narración es la representación de una realidad preexistente, y que esta representación es fiel a la naturaleza de esa realidad (Hutcheon, 1989). Por eso mismo, la composición visual es estable (horizontal, omnisciente, selectiva y desde la perspectiva de un espectador adulto). Responde de manera puntual a lo que Rudolf Arnheim (1988) ha llamado, al referirse a la pintura renacentista, *el poder del centro*.

El sonido cumple una función didáctica: acompaña a la imagen y refuerza, intensifica y corrobora su sentido evidente, en ocasiones anunciando alguno que el personaje ignora en ese momento, pero que está definido por las reglas del género al que pertenece la historia. En otras palabras, el uso del sonido crea consonancias simultáneas o resonancias diferidas con el sentido que tienen las imágenes visuales.

La sucesión de imágenes es causal, es decir, sigue una lógica en la que a toda causa le sigue un efecto único y necesario. En ese sentido, la edición es metonímica: el sentido de cada imagen se confirma al establecer la relación que ocupa con las demás, y sigue un orden hipotáctico, esto es, que no puede ser fragmentado o suspendido, pues de este orden sucesivo depende la consistencia unitaria de la narración.

La puesta en escena está sometida a las necesidades dramáticas de la narración, de tal manera que el espacio acompaña

al personaje. Esta preeminencia del personaje sobre la puesta en escena otorga unidad dramática a cada secuencia, y propone una lógica fácilmente reconocible por el espectador, al reproducir las convenciones de los arquetipos del héroe, su antagonista y los demás personajes.

La estructura narrativa está organizada secuencialmente, de tal manera que la historia y el discurso coinciden puntualmente. Y esta secuencia corresponde, en la mayor parte de los casos, a las 12 unidades estructurales de la narrativa mítica, precisamente en la secuencia estudiada por la antropología cultural: presentación del mundo ordinario, llamado a la aventura, aparición del sabio anciano, presentación del mundo especial, adiestramiento del candidato, las primeras heridas, visita al oráculo, descenso a los infiernos, desaparición del sabio anciano, salida de los infiernos, prueba suprema y regreso al hogar.

Las fórmulas genéricas, especialmente aquellas que adquirieron una estructura más elaborada y estable a partir de la década de 1940 en el cine estadounidense, tienen preeminencia sobre la naturaleza de cada personaje, de tal manera que cada uno de ellos cumple una función precisa en la lógica del género al que pertenece la película.

Los mecanismos de intertextualidad, inevitables en toda forma de arte surgida a partir del siglo XX, son utilizados aquí de manera implícita, a menos que el tema de la historia sea precisamente la puesta en escena de una producción cinematográfica.

El final narrativo es epifánico, es decir, es totalmente concluyente y relativamente sorpresivo para el espectador, de acuerdo con la estructura propia del cuento clásico. Esta estructura consiste en la presencia simultánea de dos historias, una de las cuales es evidente y la otra está oculta. La revelación del sentido se encuentra en la historia implícita, que se hará explícita al final de la película. A esta revelación de la verdad narrativa la llamamos *epifanía*, y su presencia se apoya en el principio de *inevitabilidad en retrospectiva*,

de tal manera que, al resolver todos los enigmas, parece inevitable y necesario.

La ideología que da consistencia a todos estos componentes es de carácter teleológico, esto es, el presupuesto de que todo lo que se narra lleva necesariamente a una conclusión única e inevitable. Por lo tanto, la visión del mundo propuesta en el cine clásico es la de llevar al protagonista a la anagnórisis (el reconocimiento de su verdadera y hasta entonces oculta identidad) a partir de una lógica causal y presentada como natural.

Por otra parte, el cine clásico presupone que antes de la existencia de la narración preexiste una realidad que puede ser narrada de manera idónea, y que puede ser representada con los recursos cinematográficos. Esta representación tiene como finalidad espectacularizar el relato, de tal manera que se resaltan los elementos más importantes de acuerdo con una economía narrativa derivada de las convenciones genéricas e ideológicas previamente elegidas.

En síntesis, el cine clásico tiene un inicio narrativo con intriga de predestinación, imágenes con una composición estable, sonido didáctico, edición causal, puesta en escena que acompaña a los personajes, organización narrativa de carácter secuencial con un sustrato mítico que se atiene a las fórmulas genéricas, su intertextualidad es implícita, y el final es epifánico. Todo ello es consistente con una ideología teleológica y espectacular, donde se presupone la existencia de una realidad representada por la película.

El cine clásico, al tener una naturaleza espectacular y didáctica, puede ser disfrutado por cualquier espectador, independientemente de su experiencia personal y cinematográfica, y se apoya en los elementos específicos de la tradición genérica y cultural. Su lector implícito es cualquier espectador que desea ver una narración audiovisual de carácter tradicional, espectacular y efectiva.

Además, el cine clásico puede ser explicado desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje de Immanuel Kant (2005), para

quien el lenguaje es una herramienta convencional que nos permite experimentar la realidad a través de las mismas convenciones que le dan sentido. También reproduce las convenciones que dan sentido a una realidad que es representada precisamente a través de las convenciones del lenguaje cinematográfico.

Cine moderno: la tradición de ruptura

El cine moderno es lo opuesto del cine clásico. Cada película moderna surge de la visión particular de un artista individual, y su naturaleza consiste en la ruptura con la tradición anterior, así sea la tradición de ruptura del mismo cine moderno. Por definición, no puede haber ninguna regla para la creación de una película moderna, aunque pueden reconocerse algunas formas de ruptura que llegan a coincidir en algún momento de la historia del cine (como el neorrealismo italiano en la década de 1940, la nueva ola francesa en la década de 1960, el nuevo cine alemán en la década de 1970 o el nuevo cine mexicano a principios del siglo XXI). Evidentemente, el cine moderno se define por su novedad contextual, la cual termina siendo necesariamente contingente.

Entre las películas donde están presentes casi todos los componentes que llamamos modernos podemos considerar *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1942), *El perro andaluz* (Luis Buñuel, 1927) y *Mullholland drive* (David Lynch, 1998).

El inicio en el cine moderno tiende a corresponder con lo que los formalistas rusos llamaron un inicio descriptivo, que es definido por ellos como el inicio en un plano muy cerrado para después pasar a un plano más abierto. Este comienzo puede ser desconcertante y confuso para el espectador, lo cual intensifica la sensación de estar entrando a un espacio caótico en el cual no existe forzosamente un orden secuencial. Este inicio, en consecuencia, carece totalmente de

intriga de predestinación, por lo que no necesariamente tiene relación con el final.

Los recursos visuales del cine moderno, en la historia del cine, han sido una neutralización de la instancia editorial con el empleo sistemático del plano-secuencia, el incremento de la polisemia visual al emplear una gran profundidad de campo y el empleo de técnicas expresionistas, surrealistas o cualquier otra forma de ruptura de las convenciones objetivistas del cine tradicional.

El sonido cumple una función asincrónica o sinestésica, es decir, precede a la imagen o tiene total autonomía frente a ella. Así ocurre, por ejemplo, en secuencias que son editadas para coincidir con la duración de un formato musical previo. También ocurre cuando la imagen no corresponde deliberadamente con la banda sonora o cuando hay otras formas de asincronía, todo lo cual neutraliza el posible sentido dramático de la imagen. En otras palabras, el uso del sonido tiene la intención de crear disonancias simultáneas o resonancias sinestésicas en relación con las imágenes visuales. Este empleo, alejado de la función didáctica que cumple el sonido en el cine clásico, puede ser considerado como un uso dialéctico (resonancias) o dialógico (disonancias) del sonido de acuerdo con la imagen.

La edición es expresionista, de tal manera que no respeta las convenciones de la lógica causal, y suele ser paratáctica. En ese sentido, cada unidad narrativa puede tener autonomía en relación con las demás unidades del discurso cinematográfico.

En la puesta en escena, el espacio precede al personaje, y llega a tener autonomía o una total preeminencia sobre éste. El caso extremo en la historia del cine ha sido precisamente el expresionismo alemán de la década de 1910 a 1920, donde la actuación propiamente dicha se reduce al mínimo, y es desplazada por la puesta en escena, que adquiere una fuerza dramática muy persuasiva

gracias a la naturaleza hiperbólica del escenario, el vestuario, la iluminación y la caracterización física de los personajes.

La estructura del cine experimental está sometida a una lógica antinarrativa, por lo cual tiende a alterar la sucesión del tiempo cronológico y la estructura de naturaleza causal. La sucesión lógica y cronológica son sustituidas por la fragmentación o la iteración extremas, la dilatación hiperbólica de un instante o la trivialización de momentos dramáticos.

En el cine moderno el director tiene mayor peso que las tradiciones genéricas, de tal manera que no existe ningún antecedente de lo que un director individual puede hacer con los recursos audiovisuales. Este fenómeno llevó a los críticos franceses, en la década de 1950, a hablar ya de un cine de autor, que no está sometido a las convenciones del cine tradicional, sino únicamente a sus propias necesidades expresivas de carácter individual, irrepetible e intransferible.

Las estrategias intertextuales características de toda estética de ruptura son la parodia y la metaficción. La primera tiene una naturaleza irónica y suele ser irreverente, y la segunda pone en evidencia las fronteras entre la realidad y las convenciones de toda representación. También encontramos diversas estrategias de citación, alusión o pastiche de textos o estilos específicos, pues el nuevo texto se contrapone a textos anteriores por medio de mecanismos de saqueo, ironización o implicación.

El final en el cine moderno es abierto, es decir, en él se neutraliza la resolución de los conflictos. Esta clase de final resulta de un rechazo a las convenciones epifánicas, esto es, a todo final que propone una respuesta definitiva a los enigmas que plantea la historia narrada.

La ideología que define al cine moderno se deriva de un distanciamiento de las convenciones de la tradición narrativa, y por ello se sustenta en una permanente ambigüedad moral de los

personajes, una indeterminación del sentido último del relato, y una relativización del valor representacional de la película.

En síntesis, el cine moderno tiene un inicio descriptivo con ausencia de intriga de predestinación, la edición y la composición de las imágenes son expresionistas, el sonido es asincrónico o sinestésico, la puesta en escena tiene más importancia que el personaje, la organización estructural es antinarrativa, la visión del director tiene preeminencia sobre las convenciones genéricas, los recursos intertextuales juegan con textos individuales y se manifiestan en forma de metaficción o parodia, y el final es abierto. Todo ello es consistente con una ideología de la indeterminación, que relativiza el valor representacional del arte.

El cine moderno, al tener una naturaleza irrepetible y autosuficiente, es resultado de una visión individual. Cada película moderna está dirigida sólo a un determinado tipo de espectador o a ningún espectador en particular. El lector implícito es aquel que está dispuesto a conocer la propuesta específica del director, y espera la presencia de ninguna genérica o incluso cultural. En ese sentido es que toda película moderna forma parte de un proyecto artístico de naturaleza antiespectacular.

Además, el cine moderno puede ser explicado a partir de la filosofía empirista propuesta por Karl Popper (1962), para quien el lenguaje es una ventana que permite ver realidades que, de otra manera, no podrían ser conocidas. El cine es así un instrumento semiótico para el conocimiento de diversas dimensiones de la realidad que no son evidentes en la experiencia cotidiana.

Cine posmoderno: juegos de simultaneidad e itinerancia

El cine posmoderno surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno.

Algunas películas en las que es posible reconocer prácticamente todos los componentes del cine posmoderno podrían ser *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), *Blade runner* (Ridley Scott, 1982) y *Danzón* (María Novaro, 1982).

El inicio en el cine posmoderno consiste en una superposición de estrategias de carácter narrativo (de plano general a primer plano) y de carácter descriptivo (de primer plano a plano general). Esta simultaneidad o sucesión de estrategias puede depender de la perspectiva de interpretación que adopte el espectador al observar este inicio en relación con el resto de la película. Por ello mismo, una película puede ser considerada como posmoderna cuando su inicio contiene un *simulacro* de intriga de predestinación.

La imagen en el cine posmoderno tiene autonomía referencial, es decir, no pretende representar una realidad exterior ni subjetiva (o no solamente), sino construir una realidad que sólo existe en el contexto de la película misma. Esto es evidente al emplear ciertos recursos de realidad virtual, pero también puede lograrse simplemente manipulando las imágenes con el fin de hacer evidente su naturaleza cinematográfica.

El sonido en el cine posmoderno cumple una función itinerante, esto es, puede ser alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica. Esta simultaneidad de registros propicia que la película pueda ser disfrutada por muy distintos tipos de espectadores, cada uno con expectativas y experiencias estéticas radicalmente distintas.

La edición es itinerante, puede alternar o simular estrategias causales o expresionistas, de tal manera que puede adoptar parcialmente una lógica secuencial para inmediatamente después configurar una lógica expresionista.

La puesta en escena puede ser llamada fractal, lo cual significa que es autónoma frente al personaje y no está sometida a la naturaleza de éste, con quien establece un diálogo en el que adquiere una

importancia similar a la suya, definida por el concepto global de la película.

La estructura narrativa está organizada como un sistema de simulacros de narrativa y metanarrativa, así, cada secuencia tiene no sólo un sentido literal, sino que también puede ser leída como una reflexión acerca de la película misma.

La lógica genérica tiene una naturaleza itinerante y, por lo tanto, es lúdica y fragmentaria, lo cual significa que alterna fragmentos simultáneos o alternativos de diversos géneros y estilos.

La naturaleza intertextual adopta estrategias como metalepsis y metaparodia, es decir, parodias simultáneas a más de un género o estilo (como en el caso de *Shreck*), y yuxtaposición de niveles narrativos (*La amante del teniente francés*, *La rosa púrpura de El Cairo*, *Fiebre latina*). Además, se adoptan estrategias de citación, alusión o referencia a reglas genéricas (lo que se conoce como architextualidad).

El final suele contener un simulacro de epifanía, por lo que puede ser considerado como virtual. Esto significa que, como ocurre en el resto de los componentes, el sentido del final depende del contexto de cada interpretación proyectada por cada espectador particular.

La ideología que subyace en el cine posmoderno se deriva de una estética de la incertidumbre, construida a partir de un sistema de paradojas. Esta visión del cine supone que cada película construye un universo autónomo frente a la realidad exterior, por lo tanto puede ser considerado como un ejercicio de *presentación* artística (en lugar de aspirar a la representación o a la antirrepresentación).

En síntesis, el cine posmoderno tiene un inicio simultáneamente narrativo y descriptivo acompañado por un simulacro de intriga de predestinación, la imagen tiene cierta autonomía referencial, el sonido cumple una función alternativamente didáctica,

sincrónica o sinestésica, la edición es itinerante, la puesta en escena tiende a ser autónoma frente al personaje, la estructura narrativa ofrece simulacros de metanarrativa, el empleo de las convenciones genéricas y estilísticas es itinerante y lúdico, los intertextos son genéricos con algunos recursos de metaparodia y metalepsis, y el final contiene un simulacro de epifanía. Todo ello es consistente con una ideología de la incertidumbre, organizado a partir de un sistema de paradojas.

El cine posmoderno puede ser explicado a partir de la filosofía del lenguaje del último Wittgenstein (1988), para quien el lenguaje construye una realidad autónoma frente a la que perciben nuestros sentidos. El cine es así un instrumento para construir realidades que no necesariamente tienen un referente en la experiencia externa al espacio de proyección.

Estrategias del cine posmoderno

La estética posmoderna surge de dos posibles mecanismos de superposición: simultaneidad y alternancia. En otras palabras, una película es posmoderna ya sea cuando contiene simultáneamente elementos del cine clásico y moderno, o bien cuando algún componente semiótico o algún segmento de la película son, alternativamente, de naturaleza clásica o moderna.

Estas estrategias pueden ser visualizadas de manera más precisa:

Estrategias del cine posmoderno

Simultaneidad e incertidumbre

a) Narrativa clásica con elementos de narrativa moderna
- *Matrix* (modernidad: alteración del tiempo narrativo)
- *Harry Potter* (*quidditch* intertextual, metalepsis pictórica)
- *Delicatessen* (imágenes expresionistas)
- *Amnesia* (secuencias causales organizadas asincrónicamente)

b) Cine moderno con elementos de narrativa clásica
- *El espejo* (cine poético con escenas causales)

c) Hibridación genérica
- *Cool world*, *Roger Rabbit*, *Looney tunes* (convivencia y transformación de humanos y toons)

d) Hibridación estilística
- *Blade runner* (*film noir* y ciencia ficción)

Itinerancia e indeterminación

a) Narrativa clásica con momentos de narrativa moderna
- *Spellbound* (secuencia onírica diseñada por Dalí)
- *Siempre la misma canción* (en general, el cine musical)

b) Cine moderno con momentos de narrativa clásica
- *Citizen Kane* (fragmentos de cada relato)

c) Alusión genérica
- *Serial mom*

d) Alusión a película anterior (pastiche, metaparodia, *remake*)
- *Los siete magníficos* (*remake* de *Los siete samurai*)
- *Nos amábamos tanto* (secuencia de escalinatas de Odessa)

Más allá de las tipologías: la experiencia de recepción

Al final de este recorrido podemos recordar que cada película es distinta a todas las demás, incluso cuando pretende asimilar y reproducir las convenciones de la tradición genérica a la que pertenece. Estas diferencias no sólo dependen del texto, sino también del contexto de cada lectura hecha por cada espectador en cada proyección. Pero además, cada uno de los componentes puede pertenecer a distintos regímenes semióticos en distintos momentos de una misma película. Esa diversidad es uno de los factores que nos lleva a ver la película siguiente, con la seguridad de que será una experiencia distinta de la anterior, pues nosotros también somos distintos al momento de verla por primera ocasión o al verla de nuevo.

De acuerdo con la lógica de la recepción, sabemos que no existen películas clásicas, modernas ni posmodernas, sino tan sólo lecturas contextuales de películas, en las que se reconocen determinados componentes de acuerdo con el contrato simbólico de lectura y las negociaciones que cada espectador realiza antes, durante y después de ver una película. Ese proceso es siempre distinto de sí mismo, y este hecho nos recuerda que el cine, como fenómeno semiótico, es inevitablemente moderno.

Fuentes consultadas

Armes, Roy (1976 [1974]), *Panorama histórico del cine* (*Film and reality*), Barcelona, Fundamentos.

Arnheim, Rudolf (1988), *El poder del centro,* Madrid, Alianza Forma.

Bordwell, David (1997a [1985]), "El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960", en David Bordwell, Janet Steiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960,* Barcelona, Paidós, pp. 3-96.

_____ y Janet Steiger (1997b [1985]), "Implicaciones históricas del cine clásico de Hollywood", en David Bordwell, Janet Steiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, pp. 411-432.

_____ (1997c), "From stylistic history to thematic criticism", en *On the history of film style,* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 75-82.

Caparrós Lera, José María (2003), *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars von Trier,* Madrid, Libros de Cine, RIALP.

Conner, Steven (1989), *Postmodernist culture. An introduction to the theories of the contemporary,* Oxford, Basil Blackwell.

Denzin, Norman (1993), *Images of postmodern society. Social theory and contemporary cinema*, Londres, Sage.

Font, Domenec (2003), *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980,* Barcelona, Paidós.

Heredero, Carlos F. y José Enrique Monterde (eds.) (2003), *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad,* Festival Internacional de Cine de Gijón / Ediciones de la Filmoteca.

Hutcheon, Linda (1989), *The politics of postmodernism,* London, Routledge.

Kant, Immanuel (2005), *Crítica de la razón pura,* Madrid, Tecnos.

Lash, Scott (1990), "Cine: de la representación a la realidad", en *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 232-241.

Monterde, José Enrique, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1987), *Los "nuevos cines" europeos, 1955-1970,* Barcelona, Lerna.

Popper, Karl (1962), *La lógica de la investigación científica,* Madrid, Tecnos.

Rosenau, Pauline Marie (1989), *Post-modernism and the social sciences. Insights, inroads and intrusions,* Princeton, Princeton University Press.

Wittgenstein, Ludwig (1998), *Philosophische untersuchungen / Investigaciones filosóficas,* ed. bilingüe, México, UNAM.

La ética como propuesta de análisis[1]

A partir del diseño de un modelo axial, en este trabajo propongo la existencia de un paralelismo entre la dimensión estética del cuento y del cine posmodernos, así como una correlación entre las dimensiones ética y estética en el cine contemporáneo.

En lo que sigue considero como posmoderna toda narrativa en cuento y cine (y otras formas narrativas, como el cortometraje, la novela y la minificción) caracterizadas por una serie de estrategias neobarrocas, como su naturaleza proteica, la intensificación de la metaficción y la ironía inestable, la fragmentación hipotáctica (donde el fragmento desplaza a la totalidad) y la recombinación irónica de diversas tradiciones discursivas.

La presencia de estos elementos es tan intensa en la cultura contemporánea que además de la existencia de textos posmodernos también se puede hablar ya de lecturas posmodernas de textos, es decir, de la presencia aislada de estos elementos en documentos provenientes de los contextos históricos más diversos.

En las líneas que siguen propongo considerar a la estética como el estudio de la sensibilidad cotidiana, y a la ética como el estudio del sistema de valores que determina la visión del mundo y el universo significante. La articulación de ambas dimensiones

[1] Publicado con el título "Ética y estética en la narrativa posmoderna", en *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM-Xochimilco (serie Libros de Texto), 2005, pp. 41-44

ha sido una asignatura pendiente desde la creación de los textos canónicos de la tradición clásica.

Tendencias estéticas en la cultura posmoderna

Desde el inicio de la tradición académica en el estudio de la producción simbólica posmoderna se ha reconocido una diferencia clara entre dos tendencias bien definidas. Entiendo por *tendencia* el resultado de un conjunto de manifestaciones que se orientan en un mismo sentido. Por ejemplo, Ihab Hassan (1987) propone distinguir entre la escritura literaria tendiente a la indeterminación y la tendiente a la inmanencia. Por su parte, Pauline Marie Rosenau (1992) parece retomar esta distinción y reconoce en la práctica de las ciencias sociales la presencia de las tendencias a las que llama moderada y radical. Cada una de ellas corresponde, respectivamente, a una radicalización de la experimentación propia de la modernidad, o bien a una reformulación irónica (recombinación y recontextualización reflexiva) de las tradiciones clásica y moderna. Esta última, que es una relativización de las innovaciones de la modernidad, es propiamente posmoderna y tiene un carácter propositivo.

Tendencias estéticas en el cine contemporáneo

El cine sigue siendo ese espacio de la narrativa contemporánea que tiene más espectadores que los lectores que alcanza la narrativa literaria, y que sin embargo en México sólo recibe la atención crítica de quienes colaboran en la prensa cotidiana y en los suplementos semanales, pues aún no existe en el país un espacio de investigación estrictamente académico.

En lo que sigue propongo una estrategia para aproximarse al cine posmoderno a partir de un modelo axial para el estudio de sus dimensiones ética y estética. La propuesta central de este modelo

consiste en reconocer que el cine posmoderno es neobarroco (en el plano estético), lúdico y en ocasiones violento (en el plano ético). A pesar de la aparente obviedad de esta distinción elemental y racionalista, poco se ha estudiado la conexión entre el proyecto estético y el sustrato ético en el cine contemporáneo.

El descubrimiento de la existencia de los espectadores como individuos con una radical diferencia entre ellos empieza a llevar hacia una polarización en cada uno de estos términos (ético y estético).

A continuación propongo la existencia de una doble polarización en el cine contemporáneo: por una parte existe una tendencia a la manifestación de una *estética itinerante* (deliberadamente intertextual) acompañada por una ética propositiva; por otra parte existe una tendencia a la *estilización de la violencia* (deliberadamente indiferente) acompañada por una agenda de *escepticismo radical*.

La primera tendencia, que llamo *posmodernidad propositiva*, adopta una lógica contextual, y lleva a relativizar su propio relativismo, dejando la responsabilidad última de la interpretación ideológica en las manos (o más exactamente, en la mirada) de los espectadores.

A continuación señalo sus características formales: mitologización laberíntica (arbórea o rizomática), sensualidad de la mirada (en lugar de la fragmentación del tiempo y del cuerpo) e itinerancia intertextual (otro nombre para la hibridación genérica).

Entre los directores que hacen un cine como éste se encuentran Woody Allen, Wim Wenders, Pedro Almodóvar, Bigas Luna y María Novaro.

La segunda tendencia, que he llamado *posmodernidad escéptica*, tiene las siguientes características: monstruosidad hiperbólica (que genera asimetrías estructurales), violencia estilizada (crueldad indiferente) y parataxis paranoica (con sucesivas digresiones arrítmicas).

Las películas que están enmarcadas en esta tendencia adoptan un tono radical, a la vez violento y distanciado. En muchas

ocasiones el ritmo del montaje es espasmódico, dejando un vacío de responsabilidad imposible de llenar por parte del espectador.

A este grupo de directores pertenecen Quentin Tarantino, David Lynch, Oliver Stone y Arturo Ripstein.

Es necesario señalar que existe un tercer grupo de películas que oscilan entre ambas tendencias, y a él pertenecen Peter Greenaway, los hermanos Cohen, Martin Scorsese y Busi Cortés.

Ética y estética en el cine posmoderno

Rasgos distintivos de la posmodernidad propositiva en el cine contemporáneo:

- Mitologización laberíntica (arbórea o rizomática)

- Sensualidad de la mirada (en lugar de la fragmentación del cuerpo)
- Itinerancia intertextual (hibridación genérica)

Rasgos distintivos de la posmodernidad escéptica en el cine contemporáneo:

- Monstruosidad hiperbólica (que genera asimetrías estructurales)
- Violencia estilizada (crueldad indiferente)
- Parataxis paranoica (y digresiones arrítmicas)

Articulación de ética y estética en la narrativa contemporánea

La idea central de estas notas consiste en sostener que a cada una de las tendencias estéticas señaladas le corresponde como palimpsesto una dimensión ética reconocible a partir de sus huellas textuales.

Más como una invitación a la discusión, y como una prueba de Rorschach para cada lectura, veamos a continuación una posible síntesis de lo expuesto hasta aquí, y las posibles ubicaciones simbólicas de una docena de directores contemporáneos, así como de algunos (y algunas) cuentistas y diversas antologías de cuento mexicano e hispanoamericano.

Las tendencias estéticas señaladas podrían ser llamadas, respectivamente, hiperviolenta y laberíntica. La primera es de naturaleza hiperrealista, romántica y epifánica. La segunda, por su parte, reelabora temas, arquetipos y paradojas del *film noir*. La pertenencia a los géneros tradicionales es irrelevante, por sí sola, para que una película pertenezca a una u otra tendencia ética o estética.

A partir de esta cartografía provisional de la producción cinematográfica contemporánea es posible reconocer el lugar que ocupan los directores activos en este momento, y cada uno de sus respectivos proyectos cinematográficos.

Esta correlación de las dimensiones ética y estética permite establecer también la existencia de una sensibilidad en la producción y la recepción contemporáneas, así como la existencia de textos apócrifos o heterodoxos, precisamente por su apego a las fórmulas del cine clásico sin resabios de la modernidad vanguardista.

Este último es el caso de las tendencias que podrían llamarse *propositiva hiperviolenta* (como las series *Mad Max* o *Duro de matar*) y *escéptica laberíntica* (como las series *Terminator*, *Alien* o *Volver al futuro*). El espacio privilegiado para este cine es la narrativa de aventuras, el fantástico y la ciencia ficción, como el caso respectivo de *Mission: Impossible*, *The Matrix* o *Being John Malcovich*.

También en este contexto encontramos un grupo de películas que oscilan entre estos extremos, como es el caso de la serie *Indiana Jones* de Steven Spielberg. A partir de esta propuesta sería posible estudiar la producción cinematográfica contemporánea.

De manera tal vez previsible, puede observarse en ambos casos una tendencia a la proximidad entre una estética propositiva y una ética laberíntica, por una parte, y entre una estética hiperviolenta y una ética escéptica, por otra. En el primer caso, hay similitudes entre el cine de María Novaro y las crónicas breves de Juan Villoro; en el segundo caso, entre el cine de Quentin Tarantino y la narrativa de Jorge Volpi y los demás miembros del crack.

Los casos anómalos son, por ejemplo, la narrativa de Augusto Monterroso, a la vez escéptica y laberíntica, y el cine de González Iñárritu (*Amores perros*), a la vez propositiva e hiperviolenta. Es tal vez este estado de excepción lo que permite reconocer algunas de las estrategias paradójicas que caracterizan a la cultura urbana contemporánea.

Se ha dicho que es más frecuente encontrar la existencia de miradas posmodernas dirigidas a los textos que encontrar textos propiamente posmodernos. Es aquí donde el enmarcamiento

determina la interpretación, y la narrativa contemporánea tiende a proponer un marco propio para su posible lectura.

El estudio de la posible articulación entre las dimensiones ética y estética en la cultura contemporánea es un terreno que merece ser cartografiado de diversas maneras, precisamente a partir de la perspectiva adoptada por cada lector de cuentos y por cada espectador de cine.

Fuentes consultadas

Bauman, Zygmunt (1995), *Life in fragments. Essays in postmodern morality*, Oxford, University Press.

Hassan, Ihab (1987), *The postmodern turn. Essays in postmodern theory and culture*, Ohio, State University Press.

Rosenau, Pauline Marie (1992), *Post-modernism and the social sciences. Insights, inroads and intrusions*, Princeton, Princeton University Press.

El cine como seducción luminosa[1]

Expectativas, experiencia y seducción; sociología, psicoanálisis y narrativa. Este es el itinerario, azaroso y sugerente, de los estudios contemporáneos sobre la recepción cinematográfica: el cine y su espectador, y el cine como espectáculo. Este es el campo cultural sobre el que estas notas de viajero pretenden asomarse, como apuntes provisionales para cartografiar un terreno aún inexplorado: el de una etnología del inconsciente colectivo.

Ir al cine significa poner en marcha simultáneamente diversos procesos simbólicos e imaginarios, a la vez íntimos y colectivos: la apuesta ideológica al elegir una película; el reconocimiento preliminar de las fórmulas genéricas; la emoción expectante de las luces que se apagan; la absorción temporal de nuestra identidad a partir de la pantalla, y la experiencia de volver, poco a poco, al mundo irreal, ese simulacro que está fuera de la sala de proyección.

La apuesta inicial

Cada vez que decidimos ir al cine (solos, en pareja o en grupo) asumimos una decisión liminar: optamos por un medio que compite, al menos parcialmente, con otras formas de narrativa, como

[1] Publicado con el título "El itinerario del espectador de cine", en *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico*, México, Trillas, 2010, pp. 13-24.

la televisión, el teatro, el video y la lectura. Todos ellos son medios de comunicación en los que la narrativa, por muy ritualizada que esté, difícilmente logra ese estado hipnótico en el que nos sumerge la pantalla de cine.

En el principio está siempre la palabra. El título de una película desata el primero de los mecanismos de seducción. En su brevedad y obligada contundencia, el título sugiere y condensa emblemáticamente el sentido que habrá de precisarse al concluir la película. La vocación nominalista adquiere aquí dimensiones oraculares: aunque un buen título no garantiza la calidad del contenido, ofrece, al menos, la posibilidad de formular hipótesis de lectura que serán probadas o disprobadas por el espectador.

Aunque poco estudiada, la elección de la sala cinematográfica tiene también una importancia decisiva en el proceso de ir al cine, como parte de una experiencia estética e ideológica. Cada sala de proyección genera un perfil distintivo del espectador promedio que la frecuenta, de acuerdo con la zona de la ciudad en la que está ubicada, el tipo de películas que exhibe, el costo de la entrada y el tamaño de la pantalla.

El resto, sin embargo, no es silencio. También la cartelera incorpora algún comentario enigmático y metonímico en relación con la trama de la película, y cuya ponderación podría depender de los juicios emitidos por los otros espectadores.

Entre los elementos que intervienen en la decisión de ver una película se encuentran el gusto, la ideología y el temperamento, que son distintos nombres para hablar del sustrato mítico de cada espectador, y desde el cual éste reconoce, complaciente o críticamente, el horizonte sobre el cual se presenta cada nuevo título cinematográfico.

El sustrato mítico de cada espectador consiste en el conjunto de creencias y valores que se ponen en juego en sus prácticas culturales. Este sustrato puede determinar las expectativas que el espectador

tiene antes de ver una película, y está definido por sus experiencias formativas, su identidad cultural y su visión del mundo.

La experiencia de elegir y ver una película determinada pone de manifiesto estos elementos, lo mismo que las asociaciones que el espectador establece con las películas que ha visto anteriormente, y que forman parte de lo que, provisionalmente, podría llamar su "inconsciente cinematográfico".

Sirvan estas notas como preámbulo para aproximarnos al fenómeno ideológico de *ver* una película, a partir del momento en que se establece el "contrato simbólico" con una serie de elementos genéricos (contrato que se debe también al estado de ánimo coyuntural del espectador individual).

La elección genérica

Como referencia obligada para el estudio de la recepción fílmica, es necesario reconocer la preeminencia de las estructuras narrativas características de los géneros cinematográficos definidos a partir de la posguerra, y aún mucho antes: el melodrama derivado de la tradición romántica, con todo y su variante irónica; el género musical originado de la comedia tradicional, con su estructura de ascenso y caída permanentes; la tragedia moderna, que se inicia precisamente donde termina la comedia (es decir, con la ceremonia nupcial); el cine de gánsters que, como antecedente (en la década de 1930) del *film noir*, retoma elementos provenientes del expresionismo alemán y del realismo estadounidense, y es una especie de tragedia romántica del antihéroe convencional.

Las oleadas de películas cuyos temas atraen el interés coyuntural de distintos públicos son la expresión sintomática de pliegues históricos precisos (nudos culturales), y responden a contextos reconocibles para un observador atento. Así, por ejemplo, el "programa" narrativo del *western* clásico —dominante durante el

periodo comprendido entre 1940 y 1955, en el que el héroe solitario y civilizado se enfrenta al enemigo simbólico de la comunidad naciente y, después de vencerlo, debe sacrificar su permanencia en esa misma comunidad, alejándose, en la secuencia final, hacia el ocaso— se transformó precisamente durante la década de 1960, hasta convertirse en el discurso mitológico de un héroe colectivo y anónimo, que impone sus propias reglas y actúa al margen de la ley[2] —de manera simétricamente complementaria al héroe del *film noir* de la década de 1940-1950.

Es en este contexto donde puede hablarse de una etnología del inconsciente colectivo, pues los fenómenos que estudia una estética de la recepción cinematográfica conciernen, simultáneamente, a la teoría evolutiva de los géneros y a la teoría de las ideologías y, por ello, al estudio de los mitos en la sociedad contemporánea. Está aún por hacerse la etnografía de los rituales que rodean al acto de ir al cine, escritura ésta que deberá integrar elementos de sociología del gusto y de la vida cotidiana urbana.[3]

Al estudiar esta problemática nos adentramos más aún, como puede verse, en el resbaloso terreno de la teoría de los géneros, donde el modelo aristotélico (formalmente riguroso) es necesariamente el punto de partida de todo estudio serio, y sin embargo resulta a todas luces insuficiente para reconocer el comportamiento de las nuevas fusiones intergenéricas, las paradojas del cine posmoderno y las manifestaciones fílmicas de la esquizofrenia cultural. Ello significa, entre otras cosas, que un signo genérico clásico (por ejemplo, los "malos" se visten de negro) no sólo ha sido resemantizado, sino que la función de la violencia (física, moral y estética) ya no es sólo catártica sino catalítica, es decir, funciona como catalizador de

2 Un análisis sociológico de este proceso se encuentra en Wright, 1976.

3 Esta escritura requiere, al menos, el empleo imaginativo de recursos literarios como la metáfora y la ironía, como lo propone Harvey, 1989.

mecanismos que convulsionan las fronteras entre distintas convenciones para dejar todo como al principio de la teoría aristotélica.

En otras palabras, cuando el espectador de cine abre el periódico para buscar una película que le atraiga lo suficiente para ocupar su atención durante algunas horas de esa misma tarde, en ese momento se cristaliza un proceso que se ha iniciado mucho antes, y que su elección misma pone en evidencia: todo cambia para permanecer igual, aparentemente.

Es, como ha señalado Christian Zimmer (1976), la religión del espectáculo, y a ella se someten todas las aparentes novedades del cine contemporáneo, de la incorporación del lenguaje del videorock a la recirculación de mitos ancestrales, pasando por la presentación explícita de temas antes censurados, los infinitos juegos de las fronteras entre cine y televisión, entre actuación y dibujos animados, entre el presente y un futuro casi idéntico al mismo presente, o entre la vida cotidiana y su mitificación desde perspectivas que la presentan en espacios y tiempos imaginarios.

En cada nueva película dialogan entre sí, y se transforman para reafirmarse, las convenciones del *film noir*, el erotismo, el suspenso, la ciencia ficción, la violencia y el cine de aventuras.[4] Tales son algunas de las coordenadas del discurso cinematográfico contemporáneo, que no hace sino recircular significantes clásicos (cristalizados por 1940) y a la vez normalizar su respectiva ruptura, canonizada en los códigos modernos (derivados del estallido surgido en todo el cine occidental entre 1955 y 1970) (Monterde, Riambau y Torreiro, 1987), generando así un discurso de intertextualidad irónica.

En otros términos, las fórmulas narrativas más exitosas del cine espectacular no están constituidas exclusivamente por el empleo del erotismo y la violencia moral. Por el contrario, estos

[4] Se trata de géneros, elementos narrativos y temáticas en los que ha insistido el cine contemporáneo.

elementos se integran a un discurso donde el héroe es un personaje común, que súbitamente se ve involucrado en una situación excepcional, pero al retomar esta fórmula narrativa en la que se juega con la norma y su respectiva ruptura, el cine contemporáneo retoma también, simultáneamente, los elementos formales heredados del cine experimental del periodo de entreguerras (expresionismo, surrealismo, distanciamiento brechtiano) y algunas de las formas recientes de hiperbolización de las convenciones propias del cine hollywoodense clásico (objetualismo, hiperrealismo y algunas formas de parodia e intertextualidad).[5]

Al presentar las convenciones del cine clásico y del cine moderno (este último entendido como ruptura ante lo clásico) y utilizarlas en un mismo discurso, el cine contemporáneo se ha convertido, inevitablemente, en un cine de la fragmentación, de la alusión y de la repetición en la diferencia. El espectador ya no sólo observa a los personajes, sino que se observa a sí mismo en el proceso de reconocer las convenciones genéricas (Zunzunegui, 1989; Aumont *et al.*, 1985a).

Al observar de cerca este proceso cultural que rebasa el espacio del cine, podemos señalar que aquello que los psicoanalistas han llamado la identificación primaria (esto es, con el punto de vista de la cámara) está alcanzando la importancia que tradicionalmente ha tenido la identificación secundaria (es decir, con los personajes). Por ello, la metaficcionalidad, la autorreferencialidad y el distanciamiento entre el espectador y la imagen se han incorporado al discurso cinematográfico más convencional (véanse, por ejemplo, *Gremlins 2*, *Total recall* y la serie *Volver al futuro*, tres estrenos ocurridos en la misma semana).

La presencia simultánea de elementos contradictorios y que anteriormente eran excluyentes entre sí (especialmente en la

5 El estudio imprescindible sobre las condiciones del cine clásico se encuentra en el trabajo de Bordwell *et al.*, 1985.

distinción todavía operativa en los años sesenta entre *alta cultura* y cultura de masas) constituye un reflejo, un síntoma y un indicio de la naturaleza esquizofrénica de la cultura contemporánea.

Podría decirse que el factor común a las diversas películas que se estrenan cada semana en las salas de cine, en términos de su estructura narrativa y de los elementos formales involucrados en ellas (color, iluminación, composición, sonido, etcétera) es, precisamente, su fragmentación. Cada película es un conglomerado de alusiones a películas producidas anteriormente en distintas tradiciones genéricas.

Toda película es parte de un interminable proceso de recreación genérica. La recreación de las convenciones constituye, por su propia naturaleza, un proceso necesario para la misma continuidad histórica. Se trata de un diálogo que establece el espectador con sus propios deseos, a través de la imaginación colectiva, objetivada sobre la pantalla de proyección.

En síntesis, ir al cine es un proceso condensado en el reconocimiento de los "géneros", que así funcionan como modelos de interpretación y cuya esencia, especialmente en las últimas dos décadas, es cada día más volátil, no sólo por razones de mercado simbólico, sino precisamente debido a la fragmentación de las formaciones ideológicas del inconsciente colectivo contemporáneo.

La emoción expectante

Al apagarse las luces en la sala cinematográfica el espectador no sólo inicia un viaje cuyo recorrido conoce de antemano (y frente al cual la pantalla es un gran espejo involuntario), sino que se deja seducir por el ritual paradójico de compartir anónimamente una experiencia vicaria, a la vez que participa activamente en una experiencia frente a la cual el mundo exterior es un mero simulacro.

Después de todo, como ha dicho el escritor John Updike (1988: 16-17), a propósito de *El nombre de la rosa*, "en un libro [...] la voluntad del autor es lo que cuenta; en un film, en cambio, los deseos del público moldean el producto".[6]

La película, entonces, dice más sobre sus espectadores que sobre sus propios personajes. Casi podríamos decir que el cine habla a través de nosotros, mientras nosotros somos hablados a través del ritual de la seducción iniciática que es, como espacio liminar, una programada repetición del deseo.

La fascinación del discurso cinematográfico, como forma narrativa privilegiada, surge de mostrar básicamente lo mismo, en formas aparentemente originales, que sin embargo han sido registradas por el espectador en su inconsciente cinematográfico, el que a su vez determina sus expectativas y constituye su "enciclopedia" fílmica.

Las luces ya se han apagado. Ante la pantalla, el espectador se ve atraído, abismalmente, hacia el proceso desencadenado por la oscilación entre las estrategias narrativas clásicas y una sucesión de sorpresas igualmente programadas de antemano, que lo aproximan a la conclusión epifánica del relato clásico y catártico.

Estas estrategias instituyen el programa narrativo, que tanto interesa a los análisis narratológicos y que se complementa con un antiprograma. Éste, como "intriga de predestinación", recorre la estructura del relato desde la perspectiva de su conclusión: el final feliz del melodrama clásico, la tragedia irónica del cine de gánsters, el reinicio del ciclo vital en la comedia musical, la reivindicación del héroe solitario en el *western* tradicional, etcétera.

Ya ha señalado Roland Barthes, en su estudio sobre los códigos del realismo clásico, que la intriga de predestinación suele aparecer anunciando veladamente la conclusión desde el principio

6 Esta observación, por supuesto, sólo es aplicable al cine clásico.

del relato, por lo que sólo es reconocible como tal una vez terminada la narración (Aumont *et al*., 1985b; Lesage, 1985). Esta previsión del final, observa Jacques Aumont, puede presentarse en al menos tres maneras diferentes: explícitamente (ofreciendo al espectador la resolución del conflicto narrativo desde el inicio de la película), implícitamente (presentado el suceso central del relato, la resolución del conflicto narrativo desde el inicio de la película), implícitamente (presentado el suceso central del relato, pero no sus causas, las cuales serán entonces el objeto de la narración) o alusivamente (en las imágenes presentadas durante los créditos).

Veamos algún ejemplo de cada una de estas estrategias de presentación de la intriga de predestinación al inicio de una película, como parte de las estrategias de seducción narrativa.

Iniciar un relato mostrando el final, especialmente si éste es trágico, se asocia generalmente con una estructura narrativa realista, es decir, una estructura que respeta un orden rigurosamente cronológico y causal. Este es el caso de *La mujer de al lado* (*La femme d'acote*, 1981) de François Truffaut, que se inicia con la secuencia del entierro de una pareja de amantes, narrada por un testigo imparcial que, dirigiéndose hacia la cámara, cuenta los antecedentes de la historia.

Esta lógica narrativa puede iniciar también un relato fragmentario y contradictorio. La primera secuencia de *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1942) de Orson Welles muestra el momento preciso en el que muere Kane, dando paso, en el resto de la película, a la búsqueda de una respuesta para el mayor misterio de todos: quién fue realmente Kane. En este caso, como en el anterior, el espectador sabe de antemano que la muerte será trágica (por amor, en un caso, y por ambición, en el otro); este conocimiento tiñe de ironía el relato mismo.

Otra forma de ofrecer al espectador la intriga de predestinación consiste en mostrar al inicio el efecto de la acción central del

relato, dejando para después la explicación causal. En *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1982), el espectador conoce, en la primera secuencia, a un hombre que parece haber perdido la memoria, la capacidad de comunicarse y todo sentido de la identidad, vagando obsesivamente en medio del desierto. Sólo después descubriremos, con el retorno de su memoria, las causas de esa conducta errática.

Una variante de esta fórmula se encuentra en el cine clásico de suspenso, definido por la presentación inicial de una evidencia que convierte al espectador en un cómplice moral de alguno de los personajes. En la secuencia inicial, el espectador es testigo de un acontecimiento que los demás personajes ignoran, y sólo después se dará al espectador la información que determina la lógica causal de este acontecimiento.

Esta fórmula de la intriga de predestinación genera las tensiones provocadas, en muchas películas, entre las estrategias del *suspenso* narrativo (el espectador conoce algo que el personaje ignora) y las formas de la *sorpresa* (el espectador ignora algo que el narrador conoce). En el cine de Hitchcock es precisamente la oscilación entre el suspenso y la sorpresa lo que determina la fuerza que en estas películas alcanza la llamada "transferencia de culpa", y es en gran medida lo que garantiza la eficacia de la ironía hitchcockiana.

Por último, la intriga de predestinación también puede ser mostrada al espectador de manera alusiva, especialmente durante la presentación de los créditos. Este es un recurso que apela únicamente al inconsciente del espectador, y puede darse ya sea en el contenido de las imágenes mismas, en la lógica del montaje o en la organización de los elementos formales de esta secuencia previa al inicio: en la relación *didáctica* (convencional), *dialéctica* (generando tensiones internas) o *dialógica* (estableciendo relaciones con el resto de la película) entre la imagen y el sonido, o en la relación entre la composición visual y el punto de vista de la cámara.

Ejemplos de cada uno de estos recursos se encuentran en la imagen inicial, previa al relato, de diversas películas, elegidas al azar: el florero frente al mar en *Cinema Paradiso*, la ventana victoriana en *Pasaje a la India*, el erotismo escatológico en *Matador* o la violenta *vendetta* en *Erase una vez en América*. En todos estos casos el ritmo del montaje, el tono de la banda sonora, el movimiento de la cámara y la composición de la imagen inicial son una condensación alusiva al resto del relato, y serán retomados nuevamente en la imagen final de la misma película.

Así pues, a partir de estas y otras estrategias narrativas, el discurso cinematográfico constituye a su espectador, implícito ya en las condiciones del contrato simbólico inicial, que parte del diálogo entre su experiencia personal (intra y extracinematográfica) y las expectativas provocadas por las primeras imágenes de la película.

La absorción temporal

La mirada se encuentra fija en un campo único; el cuerpo está básicamente relajado y en disposición de responder a los avatares del viaje imaginario, mientras la atención *consciente* participa en el ritual del espectáculo, y la frontera entre lo *imaginario* (el registro del deseo condensado en el punto de vista de la cámara) y lo *simbólico* (el registro que articula la identificación del espectador con los personajes) se desplaza constantemente entre ambos polos, centrando el interés hacia lo propiamente *preconsciente* (el espacio de la creatividad y el juego).

Ahí donde las reglas[7] de la verosimilitud, los códigos del realismo y la economía del montaje suplantan a la realidad cotidiana y sus tiempos muertos, el espectador es llevado a asumir la perspectiva de la que se hace cargo la cámara misma. Es ahí donde encon-

[7] Los análisis desarrollados a partir de este concepto son ya abundantes. Entre los más productivos se encuentran Heat, 1986; Gabbard y Gabbard, 1987.

tramos ese concepto huidizo para los teóricos del cine: la *sutura*. Este término, en su condición metafórica, se refiere al mecanismo de llenar los agujeros de sentido dejados por el juego que existe entre la perspectiva del espectador y la articulación de las imágenes entre sí, especialmente en el llamado "cine clásico" (también conocido como Modo de Representación Institucional).

En esta experiencia voyerista que involucra al deseo a través de la mirada, la imagen que ofrece la pantalla también suele ser parte de un proceso de fragmentación, propia de la modernidad artística contemporánea.

Por otra parte, los signos en el cine contemporáneo —imágenes, sonidos y los códigos que los articulan— suelen formar parte de estrategias por las que todo signo convencional se vacía de sentido, ya sea por la ambigüedad semántica y moral del relato (ver los niveles de lectura en *Terciopelo azul* o *Diva*), por la superposición de sentidos que chocan entre sí (ver la circularidad paradójica en *Volver al futuro* o *Blade runner*) o, con mayor precisión, en los juegos autorreferenciales, entre la metaficción y la metalepsis (ver la lógica irónica de *La rosa púrpura de El Cairo* o *La amante del teniente francés*).

Películas tan diversas entre sí como *Barrio chino* (*Chinatown*, 1981), *Cuerpos ardientes* (*Body heat*, 1982) y *Cuenta conmigo* (*Stand by me*, 1987) están construidas a partir de alusiones al cine clásico y a elementos literarios, visuales y musicales de la cultura popular, mientras otras películas contemporáneas integran elementos de géneros clásicos —como la ciencia ficción, el policiaco y el cine de aventuras—, utilizando un lenguaje visualmente barroco y un ritmo obsesivo, en ocasiones abiertamente paranoico, como en *Simplemente sangre* (*Blood simple*, 1986), *Brasil* (*Brazil*, 1986) y *Después de hora* (*After hours*, 1987).

Se trata, en suma, de un cine integrado a partir de fragmentos de otros códigos, de la resemantización de la cultura de masas y de la recirculación de elementos del cine clásico, todo lo cual ofrece

al espectador la posibilidad de reconocer las referencias cruzadas, y a la vez interpretar la película a partir de sus referencias más personales.

En el cine posmoderno, y más aún, en la cultura cinematográfica que empieza a competir con la experiencia de ver una película en la máquina de video, todo signo es desplazado y a la vez reincidente. Las estrategias contemporáneas de vaciamiento de sentido (suplir lo que nunca existió, suplantar lo que existió en otro lugar, mantener lo que ya no existe) (Rubert, 1980) generan textos cinematográficos cuya significación depende, cada vez en mayor medida, del contexto de lectura del espectador. Es por ello que actualmente ninguna lectura es privilegiada, y el canon estético es una hipótesis sujeta a la propia subjetividad, incluso cuando se estudia una película estructurada según la lógica de los códigos clásicos. En esta fragmentariedad parece radicar nuestra identidad colectiva.

El regreso a casa

Después de diversas peripecias, distracciones y digresiones, como otros tantos mecanismos de "frenado" que constituyen parte de la misma seducción narrativa, la música comenta las imágenes finales; al escucharse las últimas notas de este fragmento conclusivo, las butacas se han vaciado y las luces se encienden nuevamente. La película ha terminado.

Una forma posible de "lectura" de una película es la del espectador "salvaje",[8] precisamente el que conoce el contexto original en el que se produjo el texto (fílmico o literario) y que es capaz de reconocer igualmente su propio contexto de recepción, de tal manera que interpreta críticamente, relativiza ideológicamente y adapta,

[8] Adapto al cine lo que Alberto J. Pérez (1988) propone para entender el contexto social del lector literario.

transfiere, se apropia y redefine el sentido de la película en relación con sus necesidades personales de sentido.

Es éste un espectador que reconoce el principio de la diferencia (entre distintas visiones de la realidad y del cine) y que tolera y recontextualiza las formas de la incertidumbre en el cine contemporáneo. Este espectador se constituye a partir de su lectura crítica de las diferencias culturales que registra ante el cine producido en contextos distintos al suyo.

Otra forma de lectura es la del espectador que toma nota de las reacciones del público que comparte la oscuridad de la sala, documenta su perplejidad en la bibliografía especializada, intenta dar forma por escrito a sus observaciones y, como un etnólogo del inconsciente colectivo, cruza la línea de sombra de su visión del mundo para acceder a una perspectiva tal vez radicalmente distinta a la suya, precisamente la que ofrece ese otro observador que, a través de la creación cinematográfica, genera un espacio de reflexión compartida.

Este mismo proceso imaginario es el que sufre (o disfruta) el lector de la crítica de cine. La pasión por las imágenes —ese material inflamable por excelencia— es también el disparador de un proceso de diálogo que se continúa más allá de la sala, entre el espectador de cine y el mundo de la calle.

Por último, el espectador común, que asiste al cine de vez en cuando, con el fin expreso de distraerse y tener tema de conversación, es sujeto de los procesos narrativos aquí descritos, a la vez fascinado e indiferente ante las estrategias seductoras de la misma narratividad cinematográfica.

La experiencia será recreada provisionalmente, tal vez ante una taza de café con los amigos, para luego ser olvidada, hasta el momento en que surja la necesidad de recuperar la memoria

fílmica personal, siempre modelada por un registro canónico y por el sustrato de las mitologías más entrañables.

Y mientras llega el momento de volver al cine, podría reconocerse que este medio es —a diferencia del psicoanálisis, la militancia y otras formas de terapia— el espacio narrativo capaz de *modificar* los agenciamientos del deseo: confirma o transforma, nutre de imágenes y juega con los símbolos de nuestra capacidad de fabulación, en ese espacio de la imaginación que permite redefinir nuestra propia identidad colectiva.

Fuentes consultadas

Aumont, Jacques *et al.* (1985a), "El cine y su espectador", en *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, pp. 227-290.

_____ (1985b), "La historia programada: intriga de predestinación y frase hermenéutica", en *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, pp. 122-128.

Bordwell, David *et al.* (1985), *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press.

Gabbard, Krin y Glen O. Gabbard (1987), "Methodology and psychoanalytic film criticism", en *Psychiatry and the cinema*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, pp. 177-188.

Harvey Brown, Richard (1989), *A poetics for sociology. Toward a logic for discovery for the human sciencies*, Chicago, The University of Chicago Press.

Heat, Stephen (1986), "On Suture", en *Questions of cinema*, Londres, Verso, pp. 76-112.

Lesage, Julia (1985), "S/Z and the rules of the game", en Brian Henderson (ed.), *Movies and methods*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, pp. 476-499.

Monterde, José Enrique, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1987), *Los nuevos cines europeos 1955-1970*, Barcelona, Lerna.

Pérez, Alberto J. (1988), "Tipología histórica de la lectura", presentado en el Congreso de Literatura Iberoamericana, agosto, ciudad de México.

Rubert de Ventós, Xavier (1980), "El signo como sustituto del sentido: pequeña tipología de los signos vacíos", en *De la modernidad*, Barcelona, Península, pp. 233-239.

Updike, John (1988), "Filmar la rosa", en *Nexos*, núm. 126, junio, México, pp. 16-17.

Wright, Will (1976), *Sixguns and society. A structural study of the western*, Berkeley, University of California Press.

Zimmer, Christian (1976), *Cine y política*, Salamanca, Sígueme.

Zunzunegui, Santos (1989), "La sutura como mecanismo esencial de la significación fílmica", en *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, pp. 154-156.

Cierre

La evolución paradigmática de la semiótica

En las notas que siguen propongo una reconstrucción paradigmática de la semiótica, desde sus orígenes como subdisciplina de la psicología social y de la filosofía pragmática hasta llegar a las semióticas posclásicas.

Aquí entiendo por *paradigma* un conjunto de rasgos teóricos y conceptuales que permiten el reconocimiento de una tendencia metodológica en la práctica de una disciplina. Por lo tanto, el estudio de la *evolución paradigmática* de la semiótica permite la elaboración de una cartografía conceptual en la que se señalan las tendencias teóricas que se pueden observar en la práctica de la disciplina.

La evolución paradigmática de la semiótica se inicia con los trabajos de Charles S. Peirce a mediados del siglo XIX, donde en la práctica se propone a la semiótica (en lengua inglesa) como una subdisciplina de la filosofía pragmática. Esta tradición sigue vigente hasta el día de hoy en los trabajos de la Escuela Italiana de Semiótica (Umberto Eco, Paolo Fabbri y otros) y en gran parte de la tradición que está más próxima a la lógica y la filosofía analítica. Desde esta perspectiva podemos reconocer su interés central por los problemas de la interpretación.

Casi 50 años después de que Peirce iniciara sus investigaciones filosóficas, surge la tradición formalista derivada del *Curso de*

lingüística general de Ferdinand de Saussure, quien alrededor de 1916 propone a la semiología (en lengua francesa) como subdisciplina de la psicología social. Este paradigma adquiere sistematización disciplinaria en la formulación de la glosemática propuesta por Louis Hjelmslev (en sus *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*, en 1942), la sistematización de los modelos binarios elaborados por Roland Barthes (en sus *Elementos de semiología general*, en 1961) y, en general, en los autores de la llamada Escuela de París, como Algirdas Greimas, Dominique Maingueneau y muchos otros.

En parte como resultado de las discusiones producidas en el Círculo de Moscú y el Círculo de Praga, y en parte por influencia de la teoría dialógica de Mijaíl Bajtín y los teóricos que proponen el análisis del discurso, en la década de 1960 adquiere gran impulso la tradición paradigmática orientada a privilegiar los procesos de enunciación.

Por su parte, también en la Europa de posguerra se desarrollaron propuestas de semiótica con una fuerte carga de carácter contextual, como es el caso de la Escuela de Tartú y de teóricos marxistas como Pierre Macherey y muchos otros, en los que se observa un interés por el estudio de los procesos de producción, distribución e interpretación del significado.

Esta evolución paradigmática de la semiótica permite establecer un mapa conceptual en el que se observa la existencia simultánea de cuatro regímenes generales de la semiótica: semióticas del contexto (o semióticas ideológicas), semióticas de la enunciación (o semióticas genéticas), semióticas del enunciado (consideradas como semióticas estructural-formalistas) y semióticas de la interpretación (o semióticas pragmáticas).

Las primeras tres son excluyentes y conforman el terreno natural de la semiótica clásica y posclásica. Las semióticas de la interpretación (a las que podemos considerar también como

semióticas del intertexto) son relativizadoras y antidisciplinarias, y constituyen el terreno de la semiótica moderna y posmoderna.

Las semióticas formalistas y las pragmáticas suelen ser reconocidas como semióticas de carácter *textual*, mientras que las semióticas genéticas y las ideológicas pueden ser consideradas como semióticas de carácter *contextual*. Por otra parte, las semióticas genéticas y las del enunciado producen modelos de carácter *formalista*, mientras que las semióticas pragmáticas y las ideológicas producen modelos de carácter *hermenéutico*.

Las semióticas ideológicas y las formalistas tienden al empleo de *métodos sincrónicos*, a partir de *epistemologías nomotéticas* (es decir, normativas), y sus propuestas son de carácter *deductivo-inductivo*. A su vez, las semióticas genéticas y pragmáticas tienden al empleo de *métodos diacrónicos*, a partir de *epistemologías historiográficas* (o contextualistas), y sus propuestas son de carácter *abductivo*.

El estudio de la evolución paradigmática de la semiótica se puede estudiar desde la perspectiva del análisis del discurso y la teoría general del texto (entendiendo *texto* como una red o tejido de significación), de manera particular desde la perspectiva de la semiótica literaria (y muy especialmente desde la perspectiva de la narratología), por ser uno de los terrenos que, paradigmáticamente, ha estado siempre en el centro de la discusión semiótica.

A su vez, la narratología también ha tenido un desarrollo propio, al pasar de ser una subdisciplina de la antropología social (en los modelos morfológicos de Vladimir Propp y en el estructuralismo etnográfico de Claude Lévi-Strauss) a ser una disciplina autónoma de naturaleza estructural-formalista (en los trabajos de Gérard Genette y André Gaudreault) hasta convertirse en un campo transdisciplinario (en las propuestas de la narratología médica y en las aproximaciones narratológicas al análisis del discurso científico).

Así, desde el punto de vista de la narratología, en cada una de las tradiciones paradigmáticas de la semiótica como una disciplina autónoma encontramos un énfasis en el estudio de componentes específicos de la discursividad textual. En las semióticas del contexto (o ideológicas) se enfatiza la responsabilidad (y la respondibilidad bajtiniana) que recae en el autor y en los personajes, y se estudian las formas como se estabilizan las convenciones propias de las reglas de los géneros narrativos.

En las semióticas de la enunciación (o genéticas) se enfatiza el lugar estratégico que tienen la construcción discursiva del tiempo, el espacio y, en suma, la historia misma (trama o fábula, en la tradición del formalismo ruso, en oposición a intriga o argumento, que corresponde al discurso).

En las semióticas del enunciado (o formalistas) se enfatiza la importancia del título, el inicio, la estructura textual y el final, pues son los componentes estratégicos de carácter estructural.

Y en las semióticas de la interpretación (o pragmáticas) el discurso está controlado por el narrador (o instancia de enunciación), que se manifiesta en el proceso de la escritura, y también se ve alterado o expandido en los procesos de edición y traducción y, sobre todo, en el proceso central de la lectura.

¿De qué hablamos cuando hablamos de semiótica? A cada una de las tradiciones paradigmáticas corresponde una red de materiales metodológicos que asociamos comúnmente con determinados textos, autores y objetos de estudio.

Hay más de una forma de hacer semiótica. La delimitación de todo trabajo de semiótica debe definir sus referentes en diversos planos: etimológico, terminológico, teórico, epistemológico y metodológico. Y podemos reconocer cada uno de estos planos al observar la existencia de los paradigmas clásico, moderno y posmoderno en la evolución de la semiótica.

En términos de evolución paradigmática, se puede establecer que la semiótica *clásica* consiste en el estudio de la dimensión sintáctica, formal y estructural de los signos, es decir, en el estudio del enunciado y del contexto de producción, distribución y consumo de los signos. Por lo tanto, se deriva de las ciencias sociales, con énfasis en los principios de la lingüística estructural.

Por su parte, la semiótica *moderna* consiste en el estudio del contexto de enunciación de los signos y, por lo tanto, se apoya en la terminología, la teoría, la epistemología y la metodología del análisis del discurso.

En consonancia, se puede afirmar que la semiótica contemporánea está orientada al estudio de los procesos de interpretación y, por lo tanto, se apoya fundamentalmente en las teorías de la recepción y la traducción, y en una definición metafórica y antidisciplinaria de los conceptos de lenguaje, texto e intertexto.

A partir de estos principios paradigmáticos sería posible establecer los elementos de una preceptiva para la semiótica contemporánea, en los siguientes términos.

La semiótica contemporánea tiene una vocación transdisciplinaria, y admite en su interior todo método, modelo o concepto al que podemos considerar como interdisciplinario, es decir, todo aquel que tiene pertinencia simultánea en dos o más disciplinas. La semiótica es el ámbito teórico, epistemológico y metodológico en el que confluyen y dialogan las disciplinas universitarias. Desde esta perspectiva, la semiótica no es otro método disponible en el interior de cada disciplina, sino una especie de hipermétodo útil para la investigación de los procesos de interpretación, que facilita el diálogo entre las diversas disciplinas universitarias. La semiótica contemporánea tiene como rasgo distintivo la práctica del razonamiento abductivo.

El núcleo de la semiótica contemporánea se encuentra en tres terrenos simultáneos: *a*) la teoría del texto (entendiendo *texto* como

ese objeto antidisciplinario definido como todo tejido de interpretaciones); *b*) la teoría del intertexto (como estudio de ese tejido), y *c*) la teoría de la traducción intersemiótica. La semiótica posmoderna puede ser precisada con el diseño de una glosemática intertextual, es decir, como el estudio de los cuatro planos del sentido (sustancia y forma de la expresión, y forma y sustancia del contenido) en el terreno de diversas semióticas particulares, tales como las glosemáticas narrativa, icónica, sonora, escénica, de la edición, etcétera. Uno de los objetivos de la semiótica posmoderna es estudiar y construir diversas ficciones, esto es, diversas verdades pertinentes a un contexto específico.

Como en toda textualidad posmoderna, existen dos tendencias en la semiótica contemporánea: una semiótica propositiva (con dominante de componentes metodológicos), en la que se ofrecen modelos y conceptos para fines específicos, y una semiótica escéptica (con dominante de componentes epistemológicos), en la que se cuestionan los límites de las prácticas semióticas disciplinarias.

La enseñanza y el aprendizaje de la semiótica contemporánea parte del principio de *aprender haciendo* y jugando, es decir, sorprendiéndose ante lo familiar, de manera placentera, disciplinada y comprometida. Este proceso puede apoyarse ventajosamente utilizando lúdicamente materiales como la narrativa policiaca, detectivesca, jurídica, médica o forense (en cine, periodismo, televisión y literatura), debido a que en todas ellas se pone en escena el razonamiento abductivo (y su relación frecuentemente agonística con las formas del razonamiento deductivo e inductivo). Y también al utilizar las formas de la minificción (ya sea literaria, musical, gráfica o audiovisual), debido a su naturaleza elíptica, sintética, alusiva, irónica y didáctica, esto es, debido a su pertenencia a la estética analógica.

Es así como la evolución paradigmática de la semiótica es resultado de una continua discusión sobre los procesos de

estructuración, enunciación, distribución e interpretación de los procesos de significación cultural, y esta discusión ocupa un lugar central en la reflexión y la práctica de las ciencias humanas, sociales, naturales y exactas.

Aproximaciones textuales

Semióticas formalistas
(componentes formales y estructurales del enunciado)
Barthes Greimas
Genette Metz Saussure

Semióticas pragmáticas
(procesos de recepción y traducción del texto)
Eco Bajtín
Peirce Torop Jauss

Modelos formalistas — Modelos hermenéuticos

Ducrot Austin Bettetini
Lakoff Maingueneau

Lotman Tel Quel Kristeva
Macherey Pasolini

Semióticas genéticas
(Contexto de enunciación)

Semióticas ideológicas
(Contexto de producción, circulación y consumo de los signos)

Aproximaciones contextuales

Fuentes de consulta escenciales

Aage Brandt, Per (1994), *Dinámicas del sentido. Estudios de semiótica modal*, Córdoba, Homo Sapiens Ediciones / Universidad de Aarhus.

Austin, John Langshaw (1982 [1962]), *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.

Bajtín, Mijaíl (1981), "Heteroglossia in the novel", en *The dialogic imagination*, Austin, University of Texas Press, pp. 301-333.

_____ (1986 [1979]), "La palabra en Dostoievski", en *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, pp. 253-375.

_____ (1989), "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, pp. 117-148.

Bal, Mieke (1985), *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.

Barthes, Roland (1978 [1975]), *Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.

_____ (1979), *El sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili.

_____ (1980 [1957]), *Mitologías*, México, Siglo XXI Editores.

_____ (1980 [1970]), *S/Z*, México, Siglo XXI Editores.

_____ (1982 [1978]), *El placer del texto* y *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del College de France*, México, Siglo XXI Editores.

_____ (1983 [1981]), *El grano de la voz*, México, Siglo XXI Editores.

_____ (1987), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

_____ (1989 [1977]), *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores.

_____ (1989 [1980]), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.

_____ (1991 [1970]), *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori.

_____ (1994 [1963-197]), *La aventura semiológica*, Barcelona, Planeta DeAgostini.

_____ (2001), *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós.

Bettetini, Gianfranco (1983), *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, FCE.

Courtés, J. (1980 [1976]), *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*, Buenos Aires, Hachette.

De Beaugrande, Robert-Alain y Wolfgang Ulrich Dressler (1997 [1994]), *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel.

Deladalle, Gérard (1996 [1990]), *Leer a Peirce hoy*, Barcelona, Gedisa.

Ducrot, Oswald y Jean-Marie Schaeffer (1998 [1995]), *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife.

Eco, Umberto (1963 [1962]), *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral.

_____ (1977 [1975]), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.

_____ (1978 [1968]), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.

_____ (1978 [1968]), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen.

_____ (1984 [1982]), *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.

_____ (1984 [1983]), *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.

_____ (1988 [1985]), *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen.

_____ (1988 [1985]), *La estrategia de la ilusión (Semiótica cotidiana)*, Barcelona, Lumen.

_____ y Thomas A. Sebeok (eds.) (1989 [1983]), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, Lumen.

_____ (1992 [1990]), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.

_____ (1993 [1966]), *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen.

_____ (1994 [1992]), *Segundo diario mínimo*, Barcelona, Lumen.

_____ *et al.* (1995 [1992]), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press.

_____ (1996 [1994]), *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen.

_____ (1997 [1987]), *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.

_____ (1998 [1973]), *Signo*, Barcelona, Labor.

_____ (1999 [1979]), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.

_____ (1999 [1997]), *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.

_____ (2000 [1984]), *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.

_____ (2002), *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR.

_____ (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Studi Bompiani.

Gaudreault, André y Francois Jost (1995 [1990]), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.

Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

_____ (1998 [1983]), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.

_____ (2001 [1987]), *Umbrales*, México, Siglo XXI Editores.

Gómez Robledo, Xavier (1990), *Los caminos de la semiótica (ortodoxos y liberales)*, México, ITESO (serie Huella: Cuadernos de Divulgación Académica, 15).

Greimas, Algirdas-Julien (1971 [1966]), *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.

_____ y J. Courtés (1982 [1979]), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

_____ (1983 [1976]), *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós.

_____ (1989 [1984]), *Del sentido*, 2 vols., Madrid, Gredos.

_____ (1990 [1987]), *De la imperfección, presentación, traducción y notas de Raúl Dorra*, México, FCE.

_____ y J. Courtés (1991 [1986]), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, vol. II, Madrid, Gredos.

_____ y Jacques Fontanille (1998 [1993]), *Semiótica de las pasiones*, México, Siglo XXI Editores.

Grupo M (1993 [1992]), *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra.

Hjelmslev, Louis (1967 [1943]), *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

Jakobson, Roman (1975 [1974]), "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, pp. 347-396.

Kristeva, Julia (1978), *Semiótica*, 2 vols., Madrid, Fundamentos.

Lakoff, Gorge y Mark Johnson (1995 [1980]), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrdi, Cátedra.

Lotman, Yuri M. (1982 [1970]), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Fundamentos.

_____ (1996-2001), *La semiosfera*, 3 vols., selec. y trad. de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra.

Magariños de Morentín, Juan A. (1994), *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*, Buenos Aires, Edicial Universidad.

_____ (1996), *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*, Buenos Aires, Edicial Universidad.

Maingueneau, Dominique (1990 [1986]), *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*, Buenos Aires, Hachette.

Metz, Christian (1973 [1971]), "Entrevista con Raymond Bellour", en *El libro de los otros*, Barcelona, Anagrama, pp. 135-164.

_____ (1973 [1973]), *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.

_____ (1979), *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili.

_____ (2002), *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, Barcelona, Paidós.

_____ (2002), *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós.

Morris, Charles (1985 [1972]), *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós.

Navarro, Desiderio (selec. y trad.) (1993), *Criterios*, número en Homenaje al Sexto Congreso Internacional Mijaíl Bajtín, México, UAM-Xochimilco.

_____ (coord.) (1993), "Mostrar la Escuela de Tartu como escuela más allá de Lotman y Uspenski", en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 9, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 7-13.

_____ (selec. y trad.) (1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba.

Pasolini, Pier Paolo (1970), *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama.

Peirce, Charles S. (1997), *Escritos filosóficos*, 2 vols., trad. de Fernando Carlos Vevia Romero, Zamora, El Colegio de Michoacán.

Pérez Martínez, Herón (1995), *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

Petöfi, Janos y Antonio García Berrio (1979), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.

Prada Oropeza, Renato (ed.) (1993), *Semiosis. Seminario de Semiótica*, número especia de Semiótica fílmica, núm. 30-31, enero-diciembre, Xalapa, Universidad Veracruzana.

Saussure, Ferdinand de (1990), *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal.

Sebeok, Thomas A. (1996 [1994]), *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós.

Stam, Robert (1999 [1992]), *Nuevos conceptos de teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós.

_____ (2001 [2000]), "La semiótica revisada", en *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, pp. 287-294.

Torop, Peter (2002), "Intersemiosis y traducción intersemiótica", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, núm. 25, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 13-42.

Zilberberg, Claude (2000), *Ensayos sobre semiótica tensiva*, Lima, FCE / Universidad de Lima.

Semiótica preliminar.
Ensayos y conjeturas, de Lauro
Zavala, se terminó de imprimir en xxxxxx de
2014, en los talleres gráficos xxxxxxx xxxxxxx xxxxxx
xxxxxxx xxxxxx xxxxxx xxxxxx xxx xxxx xxxx xxxxx xxxxx xxxxx
xxxxx xxxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxxxxxxxxxxx xxxxxxxxx. El tiraje
consta de mil ejemplares. Para su formación se usó la tipografía
Borges, de Alejandro Lo Celso, de la fundidora PampaType. Concepto
editorial: Hugo Ortíz, Juan Carlos Cué y Lucero Estrada. Formación,
portada y supervisión en imprenta: Adriana Juárez Manríquez.
Cuidado de la edición: Cristina Baca Zapata y el autor. Editor
responsable: Félix Suárez.